

LJUBLJANSKI ZVON

Mesečnik za književnost in prosveto

XLIV. letnik

1924

11. številka

Dr. Vojeslav Molè

Vzhod in Zapad v zgodnji antiki

I.

Vse kulturne oblikovine te ali one etniške enote so vedno naraven izliv in neobhodno nujen produkt vseh komponent njene vsakokratne razvojne faze in jih ni mogoče nikoli identificirati s podobnimi oblikovinami drugih, četudi zelo bližnjih enot. To pravilo potrjujejo vsi pojavi duševnega življenja; in čim jasnejša postaja na temelju zgodovinskih spoznanj razvojna zveza med časovno sledečimi si fazami, tem jasnejša in umevnejša postaja tudi samoniklost in zgodovinska nujnost stila duševnih oblik, pa bodisi da jih iščemo v razvoju družabnega življenja ali na gospodarskem polju, bodisi da jih raziskavamo v verskih formacijah, v pesništvu in literaturi ali pa v tvornosti upodablajoče umetnosti.

Toda kakor končno etniške enote niso večne in neizpremenljive, ampak se okrog njihovega jedra nabirajo neprestano nove, čeprav mnogokrat še tako neznatne celice, ki preoblikujejo starejše v nekaj novega, — in kakor so te enote pod geografskim vidikom pogostokrat samo vrste neprestanih in komaj opaznih prehodov, med katerimi se tekom zgodovinskega dogajanja središče in težišče kulture prenašata iz kraja v kraj, — tako so tudi kulturne oblikovine teh enot podvržene neprestanemu nihanju in izpreminjanju svojih sestavin. In čim kompliciranejše, razvitejše in «kulturnejše» postajajo etniške enote, tem težje je dognati vse ono, kar se je iz teh ali onih vzrokov pridružilo prvotnemu jedru in povzročilo vsakokrat prav takšne in ne drugačne oblike stila vsega duševnega življenja. Tvorni samoniklosti enote, ki jo ustvarjajo kri, narod, rasa ali pa geografska lega, se pridružuje drug činitelj: vse ono tuje, kar prihaja po takšnih ali drugačnih potih od bližnjih ali daljnih sosedov, se spaja z lastnim in poraja v tej spojini nekaj več ali manj novega. Včasih je to tuje samo zunanji okrasek, ki ima tako malo pomena kakor n. pr. egiptovske mode v evropskih mestih, katere je povzročilo odkritje Tutancha

amunove grobnice; včasih ostane le na površini ter se popolnoma prilagodi svojemu novemu jedru — kakor n. pr. Buddhova legenda, ki je prodrla v krščanstvo v obliki legende o Barlaamu in Josafatu ter izpremenila Buddho v krščanskega svetnika. Včasih pa je to tuje tako mogočno, da izpremeni celo jedro, kakor n. pr. krščanstvo, ki se je preneslo iz semitskega Orienta v helenistično antiko ter izpremenilo smer in vsebino vse njene poznejše zgodovine.

Vsa evropska zgodovina — in zgodovina vseh narodov sploh — je s tega vidika neprestana borba izvirnih domorodnih in tujih komponent, katerih rezultanta je vsakokratna kulturna faza, ki se tekom nadaljnega razvoja pretvarja sama spet v novo, najmočnejšo komponento sledeče razvojne stopnje. Ta borba se zrcali v celem poteku politične in kulturne zgodovine. Lastni in izposojeni ali prevzeti tuji elementi se dajo zaslediti v vseh pojavih duševnega življenja od najprimitivnejših dob pa tja do današnjega dne. Toda ni jih vedno lahko razbrati in jasno določiti, kajti zgodovinski viri so nezadostni, pomanjkljivi in nezanesljivi, v absolutni večini primerov niti ne omenjajo pojavov, ki so principialne važnosti, — če pa se vendarle nanašajo nanje, so subjektivno, časovno pobarvani ali pa ne segajo v globino in v jedro problema. Zlasti pa v pretežni večini primerov molčijo o dobah, ki so za vse poznejše čase najodločilnejše, a se skrivajo za meglo tako zvane prazgodovine. Odtod n. pr. izvirajo težkoče pri vprašanjih, ki se tičejo najstarejše, a najvažnejše dobe grške religije. — Najvažnejši in mnogokrat edini pripomočki pri poizkusih razrešiti te uganke pa so spomeniki upodablajoče umetnosti, ti tako rekoč večno živi in nepotvorjeni dokumenti ene glavnih izraznih tvornosti človeškega duha.

Kakor hitro zremo na umetnostne spomenike na evropskih tleh kot na takšne zgodovinske dokumente Evrope kot bolj ali manj zaokrožene kulturne enote, se nam že samo od sebe nudi vprašanje, koliko je v tej umetnosti samoniklega in kakšno vlogo je pri njenem oblikovanju igral Orient kot druga velika, najbližja kulturna enota. Upravičenost takšnega vprašanja je jasna. Orient se je veliko poprej kot sosednja Evropa povzpел do visoko kulturnih državnih formacij; politična moč njegovih držav je že zgodaj segala daleč proti Zapadu, še dalje pa so vodile njih trgovske poti, na katerih je Orient v kulturnem oziru pač več dajal kakor sprejemal. Evropski «Drang nach Osten» je imel vedno svoj protiutež v težnji Orienta, da si podjarmi Zapad. Na političnem polju se je tekom antike ta val prodiranja od vzhoda proti zahodu

razbil ob junaštvu grškega naroda v perzijskih vojnah in ob rimski hrabrosti in vztrajnosti tekom punskih vojn. Dve dobri stoletji po perzijskih vojnah je sledil obraten pohod Aleksandra Velikega, ki je v svojih končnih rezultatih privedel v kulturnem oziru do helenističnega sinkretizma in zanesel seme klasične antike tja do Indije in kitajskih meja. Toda Orient ni umrl. Prodiral je na Zapad skozi helenizem, osvajal si ga je v obliki poznoantičnega filozofskega mišljenja in verskega misticizma in mu je slednjič dal svojo novo svetovno religijo — krščanstvo. Ves Bizanc je bil sam napol orientalen; v islamu pa se je stari Orient prebudil v novo življenje in je zagrnil velik del Evrope. In spomniti se nam je samo vloge, ki jo igrata dandanes v evropski duševnosti Indija in Daljni Vzhod, da nam postane jasno, koliko skupnih točk imamo še vedno z Orientom.

Z vsemi temi vprašanji, ki pa tvorijo samo par v naglici naštetih točk iz celega kompleksa, se v tem kratkem članku seveda ne moremo pečati. Dovolj bo, če se omejimo samo na zgodnjo antiko — približno do četrtega stoletja po Kristovem rojstvu — in izkušamo samo za njeno dobo določiti glavne poteze historične vloge Orienta pri oblikovanju evropske umetnosti. Kakor v marsičem ostalem je tudi v tem vprašanju ta del antike klasičen primer, ker so se že v njenih časovnih mejah izčrpale vse možnosti vplivov in stikov, seveda pa samo v okviru njenega duha.

Preden preidemo k posameznim vprašanjem, pa nam morajo biti jasni pojmi, katerih se poslužujemo. Kaj sta v antiki Vzhod in Zapad? Odgovor na to vprašanje ni tako enostaven. Njegova natančna formulacija je odvisna od stališča, ki ga zavzemamo napram mnogim, še vedno nerešenim problemom postanka in razvoja raznih etniških enot, ki stopajo iz mraka «prazgodovine» na obmejnih ozemljih tistih pokrajin, katere pomenjajo pozneje Evropo, oziroma Orient, v času, ko se začenja obrazovati Evropa kot nekaj povsem različnega od Vzhoda. Toda za naše svrhe je dovolj, če ugotovimo za enkrat kot antični Orient vse one kulturne oblikovine, ki so nastale v dolinah reke Nila, Evfrata in Tigrisa, in vse one, ki so bile z njimi v tesnejši zvezi, torej približno na ozemlju Irana, Male Azije ter Sirije. Zapad pa je vse ono, kar je od tega različno ter se je razvijalo na otokih Egejskega morja, na grški celini, v Italiji ter severno od teh dežela. Seveda pa tako izražena razmejitev nikakor ni natančna, ker imamo vsepovsod opraviti s prehodi; tako se je n. pr. velik del grške kulture razvijal prav v Mali Aziji; etrursko vprašanje v Italiji pa je še vedno uganka. Kako različno pa je vseeno jedro vsega kulturnega stila

tostran in onostran te približne meje, nam kažejo spomeniki umetnostne tvornosti že zgodnjih dob na vzhodu in zapadu.

Če hočemo ugotoviti, kaj je v antičnem Okcidentu orientalskega, se moramo seveda najprej seznaniti z bistvenimi potezami antične orientalne umetnosti. Kaj prihaja pri tem v poštev?

Prazgodovinska umetnost je anonimna in anacionalna, prav tako kakor so brez imena narodi, katerih ostanke razkrivajo prazgodovinska najdbišča. In skrajno problematični so vsi poizkusi, ki bi hoteli na temelju dosedanjih raziskavanj izrekonstruirati umetnost prvobitne «mediteranske» rase ter jasno očrtati njen značaj kot različen od vsega ostalega — bodisi semitsko-orientalskega bodisi «indogermanskega». Nedvomno je ostavilo umetnostno hotenje te prvotne rase vse polno svojih kali v tvornosti poznejših naseljencev sredozemskega okrožja, — kakor so jih zapustile tudi prvotne mediteranske verske predstave, n. pr. o prastari Materi Zemlji in o njenem moškem drugu-bogu, sinu, oziroma ljubimcu, pri vseh narodih, živečih v območju Sredozemskega morja. Toda orientalna umetnost se — vsaj za nas, ki smo navezani samo na ohranjene spomenike — izoblikuje jasneje šele v kulturnih formacijah, s katerimi se nekako začinja najstarejša narodna in državna zgodovina človeštva.

Prvo mesto zavzemata tu Egipt in stara Mezopotamija z zaledjem; čimdalje jasnejša postaja tudi vloga kulture in umetnosti Hetitov in cele še negrške Male Azije. Zelo važna je Sirija, žlasti pa Fenicija, ki je dolga stoletja posredovala med pravkar omenjenimi orientalnimi deželami in Zapadom. Že bolj proti Zapadu pa je obrnjeno ozemlje Kartaginev, najzahodnejših eksponentov semitskega Orienta. Umetnost vsake teh dežela se je seveda razvijala bolj ali manj svojim potem in je ustvarjala povsod izrazne vrednote posebne vrste, prav tako pa nosi tudi poteze, ki so skupne tvornosti vseh teh različnih narodov in upravičujejo njihovo skupno ime — celo pri umetnosti arijskih Irancev — Medov in Perzijcev. Da za razvoj umetnosti starega Orienta s tem še ni vse povedano, je jasno; nedvomno je pri njenem prvem nastajanju in poznejšem oblikovanju igrala večjo ali manjšo vlogo tudi tvornost središč, ki leže izven «zgodovinskih» centrov. Toda dokler so nam ta središča neznana in nimamo njihovih spomenikov, stoječih s historičnimi spomeniki v časovni in oblikovni zvezi in odvisnosti, se na slučajne najdbe in domneve ne moremo naslanjati in se moramo držati «historičnih» spomenikov kot edinega trdnega ogrodja slehernega zgodovinskega raziskavanja.

Je pa še nekaj drugega, česar nikakor ne smemo prezreti, kadar govorimo o umetnosti dob in kulturnih faz, ki tičijo — kakor še ves stari Orient — vsaj deloma še v tako zvani primitivnosti¹, oziroma so z njo še vedno v tesni zvezi. Ta posebna točka je mesto, katero zavzema umetnost v celokupnem življenju. S tega stališča je «primitivna» umetnost povsem nekaj drugega kot umetnost novejšega časa, v katerem je umetnost bolj ali manj individualen izraz ustvarjajočega poedinca, vrhu tega pa še nekaj takšnega, kar se dá ločiti od vseh ostalih življenskih pojavov. Prvotni človek tako pojmovane umetnosti ne pozna; umetnost mu je samo eden izmed mnogih načinov izražanja psihičnih stanov in je tako tesno spojena z njegovimi verskimi predstavami in oblikami ter s pojavi družabnega življenja, da se od njih sploh ne dá popolnoma ločiti in tvori z njimi vred vsakokratni celokupni stil ne individualnega, ampak splošnega socialnega izživljanja. Ta poteza je seveda v veliki meri svojstvena tudi še grški, zlasti arhajični — primitivni umetnosti, toda Orient jo je udeleževal vendarle čisto drugače, veliko 'doslednejše in je tekom časa prav v tej točki Okcident krenil na drugačna, nova pota.

Problem, kako se zrcali Orient v antični zapadni umetnosti, se torej dotika prav raznovrstnih vprašanj, ki se dajo skrčiti v dve: kdaj, kako in katere orientalne umetnostne oblike so prodrle na Zapad? In koliko se je Zapad navzel duha, iz katerega so bile te oblike vznikle na Vzhodu?

II.

Poizkusimo najprej ugotoviti bistvene poteze umetnosti antičnega Orienta, pri čemer omenjamo samo to, kar je v vseh dobah njenega razvoja zanjo enako značilno.

Kako zelo so začetne faze razvoja umetnostnih oblik tesno spojene z verskimi predstavami in s kultom, se kaže posebno izrazito v umetnosti starega Egipta, ki se zlasti v monumentalnih delih te notranje zveze ni otresla tja do konca svojega večtisočletnega obstoja. Da je od religije odvisna monumentalna tempelska arhitektura, je samo po sebi umevno in ni karakteristično samo za Egipt. Sorodnega izvora so — kakor povsod drugod —

¹ «Primitivnost» tukaj ne pomenja nekaj inferiornega, ampak označuje kulturno stanje, ki se bistveno razlikuje od poznejšega, n. pr. našega, ter izvira iz čisto posebnega človekovega stališča napram svetu in življenju in se zrcali v vseh pojavih njegove duševnosti: v družabnem redu, v religiji, znanosti in umetnosti.

tudi čisto posebne antropomorfne, oziroma zoomorfne oblike, v katerih je realizirala egiptovska umetnost predstave o božanstvih, ki se je v njih ohranila v obilni meri primitivna faza živalskega kulta. In kakor v vsem ostalem Orientu je bil tudi v Egiptu visoko razvit kult vladarjeve božanske osebe ter je to češčenje seveda nudilo tudi umetnosti obilo snovi. Temeljna ideja pa, ki je nudila egiptovski umetnosti največ vzpodbude in razvojnih možnosti, je bil kult umrlih. Vse egiptovsko življenje preveva važnost nazora o posmrtnem življenju, — kajti kadar človek umre, živi še vedno njegov dvojnik Ka, in sicer živi tako dolgo, dokler je ohranjeno njegovo truplo ali pa vsaj njegova verna podoba, ki mu postaneta posmrtno zavetišče in bivališče. Seveda mora imeti Ka dane tudi vse pogoje, da se udejstvuje, kakor se je udejstvoval poprej kot pravi človek. Čim večji gospod je bil v zemskem življenju, tem večje so njegove potrebe tudi onstran groba; ne zadošča mu samo hrana, obdajati ga morajo služabniki in sužnji, ki skrbijo zanj, mu pripravljajo vse potrebno in mu strežejo pri njegovih pohodih in zabavah. Gotovo so nekoč v začetkih gospodu sledile v grob človeške žrtve, z naraščajočo kulturnostjo pa so jih nadomestile podobe, prepojene z magično močjo. Temeljno stališče egiptovskega človeka napram življenju je bilo torej skrajno pozitivno. In iz njega je vzklila večina znamenitih umetnin, ki so bile tem obsežnejše in razkošnejše, čim večjo moč je imel v rokah človek in se je je tudi posluževal, da si zagotovi brezskrbno in udobno, «večno» posmrtno življenje.

Odtod torej tako zvane mastabà in piramide ter pozneje skalnati grobovi s skriřimi dohodi, ki naj varujejo truplo umrlega, — odtod čudoviti razvoj portretne plastike in drobne plastike služabnikov in sužnjev, odtod slednjič neizčrpno bogastvo egiptovskega reliefa in slikarstva. Hkratu pa nam ta idejna podlaga pojasnjuje tudi še nekatere najzanimivejše poteze zlasti figurativne umetnosti, ki se po svojem bistvu seveda ujemajo tudi z arhitekturo, saj ustvarja arhitektura — kakor povsod drugod — tudi v Egiptu šele pravi okvir ne samo življenju, ampak tudi vsej ostali umetnosti.

Egiptovska arhitektura preseneča s svojo kolosalnostjo, ki tekmuje naravnost z oblikami pokrajine; značilne so zanjo masivnost in ravne linije, ki jo omejujejo, predvsem pa abstraktne geometriške oblike, v katere je vklenjena bodisi kot piramida, obelisk ali pa kot talni načrt kompleksa svetišč. Ustvarjanje prvih pravih prostorov pa ji omogoča šele slop, oziroma še v večji meri steber, s pomočjo katerega spravlja v celoto ritmičnost in oživljenje.

Prav steber pa razodeva posebno lastnost te arhitekture; kajti sredi same abstraktnosti, sredi oblik, ki si jih izmišlja in jih sestavlja sam intelekt, je steber tvor, ki je čisto naturalističen, saj ni v bistvu nič drugega kot v kamen prenesena palma ali pa zvoj papirusovih, lotosovih ali lilijinih stebel in cvetov. To kombiniranje abstraktnega in naturalističnega elementa pa je še jasnejše izraženo v mestu, katero zavzema steber v celotni zgradbi. Na njem ni nikjer označeno, da nosi ogromno težo masivnih kvadrov, iz katerih je sestavljen strop; nasprotno — kjer so se ohranili sledovi slikarij, je jasno razvidno, da je bil strop poslikan kot nočno zvezdnato nebo ali pa kot dnevno nebo z letječimi pticami in metulji; tla pa so okrašena s slikami, predstavljajočimi močvirje, breg reke ali vrt. Vrste stebrov torej ne izražajo svoje tektonske funkcije, ampak simbolizirajo palmov, papirusov ali lotosov gozd, ki se dviga iz tal proti nebu. Sredi tega simboličnega naturalizma pa prihaja spet do veljave abstraktnost, — kajti stebrov valj končno le ni nič drugega kot ploskev, ki jo polni ornamentalna pisava.

Vse te značilne poteze so v prav takšni meri svojstvene tudi egiptovski figurativni umetnosti. Iz verskih predstav o posmrtnem življenju je izvirala zahteva kolikor mogoče natančnega portreta in tega portreta v nekem pomenu ni prekosila nobena poznejša doba. Vendar pa je celo s portretom — kakor tudi z vso ostalo okroglo plastiko — spojeno nekaj abstraktnega. Kakor arhitektonska zgradba je tudi kip podvržen strogi, preračunjeni tektoniki, je sicer najvernejša podoba realnega pojava — polihromija je v egiptovski plastiki samo ob sebi umevna —, hkratu pa je ta podoba tudi idealizirana, sicer ne v zmislu grškega in helenističnega idealističnega portreta, poudarjajočega etično stran in segajočega v nadčloveštvo, ampak tako, da z naznačitvijo najznačilnejših potez podaja nekakšno kvintesenco resničnega človeka. Obenem pa so vsi ti kipi vklenjeni v čisto določene vrste tipov, veljavnih enkrat za vselej. Iz neprestanega valovanja in uveljavljanja te ali one teh osnovnih tendenc pa izvirata večna oživiljenost in svežost egiptovske okrogle plastike tekom zgodovinskega razvoja.

Še najbolj karakteristična pa sta za egiptovsko umetnost relief in slikarstvo, ki sta v bistvu oba prav za prav eno in isto in je med njima težko začrtati strogo mejo. Oba se ujemata z osnovnimi potezami arhitekture in okrogle plastike, oba izvirata iz pozitivnega, radostnega življenskega naziranja, oba pripovedujeta neprestano o samem realnem življenju. Pričakovali bi torej naj-

čistejši naturalizem. In res so podrobnosti naturalistično opazovane in upodobljene, toda naturalistična ta umetnost niti približno ni. Vsa ta umetnost je samo neprestano ilustriranje, široko epsko pripovedovanje v podobah, ki pa v principu niso nič drugega kot neke vrste pisava. Slikarstvo in pisava sta v Egiptu — kakor tudi na Daljnem Vzhodu — skupnega izvora in slikarstvo je ohranilo sledove tega izvora do konca svojega razvoja. Slikar pripoveduje široko in natančno, za svoje pripovedovanje pa se poslužuje formul, ki so se enkrat za vselej uveljavile ter postale sheme in simboli, iz katerih sestavlja umetnik-kronist svojo povest. Kakor egiptovska arhitektura je tudi egiptovsko slikarstvo (in relief) delo intelekta; niti približno nima namena vzbujati v gledalcu kakršnokoli iluzijo realnega pojava ali dogajanja; zato pri tej figurativni, ilustrirajoči umetnosti vprašanja o perspektivi, prostornosti, svetlobi i. dr. v poznejšem zmislu nimajo nobenega pravega pomena. Umetnik je s svojimi slikami krasil ploskve, njegove «epske» dekoracije pa so bile s temi ploskvami v popolnem skladu, — bile so namreč tudi same čisto ploskovito zasnovane, bile so shematične, abstraktne, simbolične ilustracije. Odtod specifično egiptovska «perspektiva» človeškega telesa, — odtod zemljevidna shematičnost pokrajine, — odtod tipičnost prizorov, — odtod razvrščanje kompozicij v dolgih horizontalnih pasovih, — sredi vse te abstraktnosti pa množina prelestnih opazovanj in živih, svežih motivov.

* Kar je ustvarila egiptovska umetnost, je neprecenljivega pomena za ves nadaljnji razvoj umetnostnega ustvarjanja. V arhitekturi, v plastiki, v slikarstvu, pa tudi v ornamentiki — povsod je zgradila temelje, na katerih so pozneje morali zidati drugi. Toda ti temelji so bili mogoči le v njeni duševnosti. In še povsem drugačen je bil svet druge važne orientalne kulture: sprednje Azije z glavnim središčem v stari Mezopotamiji.

Umetnostni — kakor tudi celotni kulturni — razvoj sprednje Azije je vsaj zaenkrat še manj znan kakor razvoj starega Egipta, kar je lahko umljivo, — saj so tukaj divjali čisto drugačni viharji kot v Egiptu in večina spomenikov je bila zgrajenih iz minljivejše snovi in se jih je zato ohranilo razmeroma veliko manjše število. Razen tega je bilo do še prav nedavnega časa zelo otežkočeno njihovo sistematično raziskavanje. Vendar so prišli na dan značilni spomeniki najvažnejših razvojnih dob, reliefi — sicer pozne dobe asirskega razcveta pa so naravnost sijajno zastopani. In vsaj približno so jasne glavne poteze, ki so vsej tej umetnosti skupne.

V zgodovinskem razvoju srednje Azije ni one dosledne enotnosti, ki je tako zelo značilna za zgodovino Egipta. Vzroki so jasni. Dežela ni bila tako vseskozi obdana od zaprtih prirodnih meja kakor Egipt, skozi njo so divjala preseljevanja narodov, menjavali so se vladajoči narodi in mešale so se rase, časovno so si v premoči sledili Sumerci, Babilonci, Asirci, Perzijci in bolj daleč stran od središča še cela vrsta drugih narodov in plemen, — naj omenim samo Mitance in Hetite. In vendar — če pregledujemo ohranjene umetnostne spomenike različnih dob srednjeazijske zgodovine, odkrivamo bistvene poteze, ki so jim vsem skupne od začetka do konca in ki izvirajo iz duševnosti, diametralno nasprotno egiptovski.²

Seveda je tudi tukaj umetnost tesno spojena z verskimi predstavami in kultom. Toda ta religija se je razvila iz človekovega temeljnega stališča napram svetu in življenju, ki prav nič ne spominja na stari Egipt. Egipčani so se vdajali življenju, ga uživali takšno, kakršno je bilo, in njihova poglobljena skrb je bila, zagotoviti si nadaljevanje tega življenja tudi onstran groba. Religija Sumercev, Babiloncev in Asircev pa je stavljala življenju ozke meje, kajti vse, kar človek dela, vse, kar se z njim godi, je odvisno od večno veljavnega, neizpremenljivega božanskega reda, od neizbežne usode, zapisane v zvezdah, ki so božanske sile in odločujejo sleherni človekov korak. Nad človekom vlada absolutni, metafizični princip, napram kateremu je človek samo suženj in črvič.

V umetnosti narodov s takšnimi nazori kult umrlih ni mogel igrati važne vloge. Mrliče so pokopavali v hišah in nihče jim ni postavljaj nagrobnih spomenikov — vsaj ohranili se niso, — in če so jih, se pač niso razlikovali od ostalih spominskih stel. In kakor je bila v Egiptu umetnost last vsakega človeka in se je mogel vsakdo z njo naslajati in se v njej izražati, — tako je v stari Mezopotamiji in v vsem njenem okrožju umetnost prav za prav samo privilegij vladarja, ki je posebljena država in zastopnik boga na zemlji. In zato je vsa ta umetnost kraljevska; kralj je edini, na čigar ukaz in v čigar slavo se dvigajo ponosne zgradbe — poleg bogovom posvečenih templov —, kralja pro-

² Pri raziskavanju srednjeazijskih spomenikov zavzema še vedno prvo mesto čisto zgodovinsko in arheološko zanimanje, študij umetnostno-zgodovinskega razvoja pa tiči šele v začetkih. Izboren sintetičen poizkus pregleda razvoja te umetnosti v zvezi z egiptovski nudi L. Curtius, *Die antike Kunst*, I, Berlin 1923. Posebej za plastiko pa je najnovejši in najboljši pregled: Ch. Picard, *La sculpture antique des origines à Pavidias*. Paris 1923.

slavljajo figuralne kompozicije, — ostalim smrtnikom pa je ostal le majhen delež: cilindri, s katerimi so pečatili svoje dokumente, z vrezanimi kompozicijami, ki pa tudi vedo pripovedovati samo o bogovih, o mitičnih herojih in kraljih ter se tudi v ostalem popolnoma skladajo z umetnostjo kraljevega dvora.

Že iz tega je razvidno, kakšna je arhitektura. Njeni glavni nalogi sta trdnjava in kraljevski grad. Najvažnejši in povsem izvirni njen tvor pa je zikkurat, ki se je razvil iz potreb astralnega kulta in predstavlja visoko zgradbo, obstoječo iz vrste teras, spojenih s stopnišči in obhodi; ta «babilonski stolp» uvaja v arhitekturo prvokrat močno poudarjeno vertikalo. Velikih notranjih prostorov, ki so se v Egiptu s pomočjo stebrov tako sijajno razvili, ta arhitektura ne ustvarja; orientacija in razdelitev vsega gradbenega kompleksa razmeroma majhnih notranjščin se ravna ne po dolžinski osi — kakor v Egiptu —, ampak je razgrnjena v širini. Steber sam je sprednji Aziji znan, vendar ga ne uporablja kot arhitektonski člen, ampak samo dekorativno, bolj v plastiki kakor v stavbarstvu. Največjo pažnjo pa posveča sprednjeazijska arhitektura vhodu, ki ni bil v Egiptu nič drugega kakor skromna odprtina v steni, a postane tukaj najmonumentalnejši del zgradbe, kateremu je podrejeno vse ostalo. Vsa idejna sila te arhitekture, izvirajoča iz temeljev sprednjeazijske duševnosti, je izražena v teh mogočnih portalih, prekritih z oboki in obdanih od stolpov, okrašenih s simboličnimi figurami vladarjeve moči in slave.

Da se tudi plastika suče pretežno samo okrog vladarjeve osebe, je po vsem povedanem samo po sebi umevno. Neprestano se ponavlja v okrogli plastiki isti motiv: vladarjeva stoječa ali sedeča figura, vedno v isti stereotipni hieratični pozi, z istimi kretnjami, če jih sploh smemo imenovati kretnje. In zopet je vse to neskončno različno od egiptovske portretne plastike. Tukaj portreta prav za prav ni, kajti če primerjamo figure raznih babilonskih kraljev med sabo, uvidimo prav kmalu, da nosijo vse isti tipični obraz. Ta poteza ni morda znak neznanja, ampak je samo logična posledica svetovnega naziranja sprednjeazijskega človeštva. V bistvu je v teh figurah izražena verska ideja, saj sta kralj in kult bogov eno in isto;³ kakšen zmisel bi imelo v takšnih podobah poudarjati in označevati individualne, čisto osebne poteze? Te podobe so vendar nekaj nadzemskega, simboli večno trajajoče božanske moči, — zato odpade v njih vse, kar je slučajno in

³ V izraelskem sv. pismu se neprestano ponavlja ista ideja: procvit države je odvisen od pravilnega — seveda tukaj globlje pojmovanega — češčenja Jahveja in spoštovanja njegovih zakonov, ki so hkratu tudi državni.

časovno. Realne modele izpreminja umetnost v abstraktne simbole, ki se v ničemer ne razlikujejo od bogov.

Toda plastika — in tudi gravirana risba — gre še dalje. Semitski domišljiji ne zadošča človeška figura, kadar hoče plastično izraziti mogočne sile, segajoče preko vsega človeškega. In porajajo se fantastična mešana bitja, katerih je polna dekorativna plastika, zlasti pa kompozicije na pečatnih cilindrih, — ves svet pošastne, elementarne fantastike, ki pa ga preveva isto osnovno hotenje kakor vse druge tvore te umetnosti: proslavljanje absolutnega principa vsega obstoječega, principa, ki je neskončno vzvišen nad vsem, kar je v življenju človeškega. Vsa ta mešana bitja so torej sami simboli, — toda ti simboli nimajo nič skupnega s simbolizmom egiptovske umetnosti. Egiptovska pripovedna in dekorativna figurativna umetnost se je — kakor rečeno — posluževala formul, okrajšav, iz katerih je sestavljala svoje kompozicije; in njene poedine formule, n. pr. za človeško telo, so bile gotovo bolj simboli kot pa posnetki resničnega pojava. Srednjeazijska figurativna umetnost takšnega simbolizma prav za prav ne pozna. Njeni simboli so čisto naturalistične podobe, simbolizem sam pa tiči v ideji, ki jo izražajo. Včasih pa se ta umetnost povzpne tudi preko tega: tam, kjer ustvari heraldično zasnovane kompozicije in posamezne figure, ki jim prvotnega idejnega, gotovo tudi verskega izvora ne poznamo, kateri pa je nedvomno v zvezi z ostalo duševnostjo. Te heraldične figure in skupine, ki so največje važnosti za razvoj umetnosti v Evropi, so tudi «metafizične» in vzvišene nad vsem zemskim in človeškim.

Najsijajnejše pa se je izpovedalo srednjeazijsko umetnostno hotenje v reliefu. Iz celotnega razvoja so se nam ohranili sicer samo fragmenti, ki pa zadoščajo, da si moremo ustvariti vsaj splošno sodbo. Ta reliefna umetnost ima seveda znake iste duševnosti na sebi kakor arhitektura in okrogla plastika; njene kompozicije so tako rekoč abstraktne, podajajo samo splošne oznake, samo to, kar je za karakteristiko historičnega dogodka najvažnejše. Figure, iz katerih so sestavljene, so sami tipi, ki se povsod neprestano ponavljajo po svojih motivih in oblikah. Ves ta svet reliefnih figur je strogo urejen in je podrejen istim principom kakor življenje v zrcalu verskega mišljenja. Nikjer ni videti nage figure (nago žensko figuro je poznala le sumerska umetnost in njena naga boginja ljubezni je v bistvu izhodna oblika grške Afrodite), čisto natančno določeno in omejeno je število gibov človeškega telesa, vse skupaj pa je trdo, suho, hieratično, kakor da ti ljudje niso imeli nobenih lastnih čuvstev in kakor da so v

resnici imeli opravka edinole z bogovi in heroji in so prepevali same psalme. In vendar so pri tem naturalistično opazovani in so realni tudi prizori, v katerih nastopajo in ki se nanašajo vedno samo na boje, zmage in love. In česar egiptovski relief sploh ni poznal, je sijajno označeno že v stari sumerski steli kralja Eannatum: vojska je resnična vojska, kralj sam ni samo simbol, ampak pravi človek; umetnik je izkušal upodobiti resničen zgodovinski dogodek. Nadaljnji razvoj je šel še dalje. Stela akkadskega kralja Naramsina — najstarejši semitski spomenik — nudi že kompozicijo, ki je zasnovana kot enotno gledan, dramatično razgiban prizor v zaključeni pokrajini. Kar pa je ustvarila asirska reliefna umetnost, je sploh najsijajnejši historični relief, v katerem je že dosledno izveden kontinuirajoči stil in so se umetniki mestoma celo že približali pravi perspektivi.

Toda vsa ta blesteča, bogata monumentalna umetnost, ki je v toliko točkah šla preko razvoja egiptovske, pozna samo nadzemsko resnobo in kraljevsko veličastvo; tuja ji je radost, ne pozna lepote. V njej je vse vzvišeno, vklenjena je v meje svojega duha, ki je izpremenil človeka v sužnja brez solnca in svobode. In zato ji človek ni nič. Svobodno se čuti samo tedaj, kadar upodablja žival, pri kateri ni vezana na svoje metafizično razmišljanje. In zato je dosegla vrhunec svoje izrazne moči prav v živalskih figurah, ki jim vsa poznejša umetnost nima enakih.

Takšni sta bili torej v glavnih potezah umetnosti dveh glavnih najstarejših kulturnih dežel: Egipta in sprednje Azije. Mnogo je med njima razlik, koliko pa imata vendarle skupnega, nam pokaže primerjanje z umetnostjo Zapada. Saj je v njih obeh zapopadena umetnost vsega antičnega Orienta. Kajti umetnost ostalih sosednjih pokrajin se je v glavnem izživljala ali odvisno od prvega ali od drugega kulturnega središča ali pa se je v njih — kakor predvsem v Feniciji — razvil mešan stil, sestavljen bolj ali manj samostojno iz elementov egiptovske in hkratu tudi mezopotamske umetnosti. Seveda je pri vsem tem raznorodnost etniških sestavin prebivalstva sprednjeazijskih pokrajin vsled različne psihologije porajala mnogoštevilne variacije in uvajala v prevzeti kanon umetnostnega oblikovanja mestoma tudi povsem novo pojmovanje. Samo en primer naj omenim: fantastično bitje Sfinks je plod egiptovske umetnosti; prevzela ga je hetitska umetnost in šele na hetitskih tleh je dobilo to bitje svojo žensko obliko, v kateri je prešlo v klasično grško umetnost in odtod na ves Zapad.

(Konec prih.)

Dr. Vojeslav Molè

Vzhod in Zapad v zgodnji antiki

(Konec)

III.

Ali smemo v primeru s to orientalno umetnostjo vso ostalo umetnost antične dobe označiti kot povsem enotno «zapadno»? Že uvodoma smo ugotovili, da med Vzhodom in Zapadom ni mogoče načrtati stroge, edinoveljavne meje. Toda, kaj je z Evropo?

Kar se tiče Evrope v pravem pomenu besede, kaže razvoj njenih prazgodovinskih kultur celo vrsto svojevrstnih kulturnih začetkov, toda čimbolj se bližamo poznejšim dobam, moramo priti do zaključka, da se ti začetki povsod razvijajo iz enakih življenskih okoliščin prvotnega človeka, da pa na evropskih tleh nikjer ne privajajo do samostojnih višjih kulturnih oblik. Kjer pa se — v mlajši kameniti dobi in v prvih dobah rabe kovin — vendarle povzpenjajo do znatnejše višine, se dajo povsod dokazati stiki s časovno veliko starejšimi in veliko razvitejšimi kulturami južnega Vzhoda. Le ena kultura tvori izjemo — tista, ki se je razvila vzhodno od Karpatov v porečju Dnjestra in Dnjepra in ki je segal njen vpliv tudi v Podonavje in globoko na jug balkanskega polotoka; zanjo je značilno sežiganje mrličev, barvasta keramika in barvasta terakotna plastika. Toda zgodovinska vloga te kulture še ni dovolj jasna, vsekakor pa je toliko gotovo, da ni izven vsake zveze z Jugom in Vzhodom, pri čemer ni izključeno, da so njene umetnostne oblike vplivale na svet Egejskega morja, ki zavzema v naših problemih čisto posebno mesto.

Že po svoji geografski legi to morje ne loči, ampak spaja, tvori naravno vez med Orientom in Evropo. Še jasneje se to kaže v ostankih raznih kulturnih središč na obrežjih in otokih Egejskega morja, ki so jih spravila na dan razkritja zadnjega polstoletja. V tako zvanem drugem trojanskem mestu (Troja II) so se ohranili izdelki, ki dokazujejo tesne zveze z vsem zapadnim maloazijskim obrežjem in bližnje stike z otokom Kiprom, drugi pa kažejo na stike s severom. V bistvu pa je vsa ta «trojanska» kultura različna od orientalne, je samonikla ter se samo poslužuje tudi orientalnih oblik, s katerimi bogatí in množi svoje lastne. Še neprimerno važnejša za vso poznejšo zgodovino pa je kultura na egejskih otokih z glavnim središčem na Kreti, ki se razvije že

v tretjem tisočletju pr. Kr. in doseže v drugem tisočletju svoj vrhunec. Ni namen tega članka razpravljati o zgodovini kulture in umetnosti in zato se moremo dotakniti te egejske kulture samo s čisto določenega vidika. Če primerjamo njeno umetnost z umetnostjo starega Orienta, naletimo na marsikatero potezo, ki je vzhodnega izvora ali pa je morda obema skupna dediščina še starejše preteklosti, kakor naletimo n. pr. v obeh kulturah tudi na nekatere skupne verske predstave, zelo značilne zlasti v že omenjenem kultu boginje «Matere» ali «Zemlje». Toda vsa ta demonska bitja, vrezana v egejske geme, — vsi prevzeti pojedini dekoracijski motivi, — egiptovski izdelki, ki so prišli na dan sredi ostankov te kulture, — sledovi stikov s Kreto v slikarijah egiptovskih grobnic, — vse to vendarle izginja pred tem, kar je ta umetnost ustvarila popolnoma lastnega, povsem različnega od vsega onega, kar ji je mogel nuditi tedanji Orient. Seveda — kljub svojemu blesku in sijaju — je ta umetnost v bistvu še vedno «primitivna». Preveva jo brezmejna radost nad vsem, kar obdaja človeka: morje, pokrajina, cvetlice, predvsem pa žival, ki je prav tako prelestna, lepa in važna kakor človek sredi svojega napora, svečanosti in zabav. V tej umetnosti se pojavljajo šele začetki discipline gotovih načel in smeri, predvsem v pestri dekoraciji keramičnih posod in v arhitekturi. Če pa pomislimo na njen ogromni vpliv in da so se njene oblike razprostranile po vseh bližnjih morjih (še približno sredi prvega tisočletja pr. Kr. živi n. pr. njena ornamentika v Istri) in po kontinentu, dà, še več, da je njen vpliv segal še celo nazaj v Orient, nam postane razumljiv zgodovinski pomen egejskega sveta za razvoj umetnosti na Zapadu in razumemo tudi sam pojem Zapada v antiki.

Ta Zapad ni geografski, ampak je historičen pojem. Zapad tekom antike — in deloma tudi še pozneje — šele nastaja. Njegovo izhodišče, od katerega se čedalje bolj širi in narašča, pa je svet Egejskega morja. V dotiku s tem južnim koščkom mejnega ozemlja med Evropo in Azijo se porajajo vsi začetki velike kulture in umetnosti, ki pomenjajo pozneje Evropo. Kultura in umetnostna tvornost vsakega med evropskimi narodi oživi in se povzpne do višjih oblik vselej šele takrat, kadar stopa ta narod v sfero tega južnega sveta, ki je hkratu prehod iz Orienta v Okcident. In če hočemo spoznati vlogo Orienta v oblikovanju antičnih zapadnih umetnostnih oblikovin, jih moramo razkrivati predvsem na tej točki njihovega prehajanja v Evropo.

Pot skozi egejski svet seveda ni edina, po kateri je prodiral Orient v zapadne in severne dežele. Iz Mezopotamije in Irana so

vodile poti na Kavkaz in v južno Rusijo. Feničane so njihove trgovske ceste dovajale naravnost daleč na sever, še bližji pa so jim bili zapadni bregovi Italije in obrežje iberskega polotoka. In gotovo ni nič zanimivejšega nego zasledovati izolirane ostanke teh direktnih zvez z Orientom ter jih skušati spraviti v celoto. Toda v primeru s poznejšim razvojem so te direktne zveze le neznatne in kmalu jih preraste in zavzame njihovo mesto zveza z egejskim ozemljem, ki je tedaj že grško.

Dandanes je še težko reči, koliko je že grškega-ahajskega v umetnosti mikenske kulture, ki se je v bistvu naslonila na kretsko. Vsekakor so v njej — v arhitekturi, v tektoniki vaz, v snovi stenskih slikarij — zastopani elementi, ki so kretskemu-južnemu pojmovanju tuji, pač pa se njihov razvoj nadaljuje deloma v poznejši grški umetnosti, deloma pa odgovarjajo njihove temeljne poteze že grškemu čuvstvovanju. Toda kakorkoli je že to bilo, ves ta svet se izpremeni in pogine v viharjih tako zvanega dorskega preseljevanja. In tekom dolgih stoletij tako zvanega grškega srednjega veka se začenja na razširjenem egejskem ozemlju, kateremu pripada zdaj tudi še celina in zahodno obrežje Male Azije, oblikovati nova — grška kultura in umetnost.

Prva manifestacija te grške umetnosti je v primeru z umetnostjo kretsko-mikenske dobe nepričakovano skromna in primitivna. V tako zvani geometriški dekoraciji keramičnih posod in razmeroma maloštevilnih dekorativnih drobnih kovinastih reliefih prvih stoletij, ki jih smemo imenovati čisto grške, ni nobenega sledu o nekdanjem kretskem in mikenskem živahnem opazovanju narave, o njegovem iluzionizmu. Vsa tvornost se omejuje na kombiniranje geometriških oblik v horizontalnih pasovih in «metopah». Kjer pa se sredi te abstraktne ornamentike — že v poznejših fazah — pojavi tudi živalska in človeška figura, ki služi v ilustraciji prizorov in življenja, je tudi ta figura veliko bolj podobna abstraktni okrajšavi, simbolu, kot pa posnetku po naravi. Kronološka razdelitev ostankov te geometriške keramike, ki so jo vsaj deloma že omogočila razkritja zadnjih desetletij v časovno do ločenih plasteh, med drugim zlasti v Palestini, kaže čedalje jasneje, kako polagoma, stopnjema se je vršil razvojni proces tekom te dolge viharne dobe «preseljevanja narodov» — od najprvotnejših začetkov, spominjajočih še na podobne izdelke neolitskega časa, pa tja do končnega konsolidiranja stila v tako zvanih dipilonskih vazah. Presenetljivo podoben je ta stil umetnosti prahistoričnih elamskih vaz, četudi je ta podobnost nedvomno samo slučajna, in je vendar zopet povsem različen od vsega onega, kar je bila

do takrat ustvarila umetnost Orienta in egejskega kulturnega okrožja. Gledan s historične perspektive, je ta geometriški stil prvi tipični pojav grškega duha in hkratu nekakšen program «zapadne» umetnosti v antiki, ker so v njem izraženi že malodane vsi značilni principi poznejše grške tvornosti: discipliniranost in jasnost kompozicije ter strogo matematična tektonika, v kateri je vsaki podrobnosti odmerjeno posebno mesto in je vsaka posebnost podrejena celoti.

Toda ali nam Homer ne opisuje čisto drugačnih umetnin? Po odkritju sijajnih spomenikov mikenske umetnosti se je zdelo nekaj časa popolnoma umevno, da tvori ozadje homerskih pesnitev prav mikenska kultura in da so v njih opisane umetnine — n. pr. Ahilov ščit — opisi resničnih ali pa vsaj fiktivnih mikenskih umetnin. Dandanes je to mnenje v celoti nevzdržno. Predvsem spada prav opis Ahilovega ščita bržkone med mlajše sestavne dele Ilijade in poleg tega ne smemo v pesniškem delu iskati znanstveno točnega opisa umetnine, saj razpolaga pesniška domišljija s popolnoma drugačnim, neprimerno gibčnejšim izraznim materialom kot pa upodablajoča umetnost ter more poezija v tem oziru prehitevati izrazno moč plastike in slikarstva za cela stoletja.⁴ Seveda se v Ilijadi in Odiseji nikakor ne dajo zanikati mikenski kulturni elementi — homerskemu pesništvu sorodnega duha razodevajo že freske v Mikenah. Oba epa sta zrastle iz poezije aristokratske, viteške družbe v maloazijski Joniji, aristokracije, ki je že po svojem izvoru v najtesnejši zvezi z «Ahajci», ter je umljivo, da prestavlja svoja dejanja v sfero idealne tradicije o slavni preteklosti. Če pa iščemo med vsemi ohranjenimi spomeniki homerske dobe umetnin, ki še najbolj odgovarjajo umetninam pri Homerju, nam jih nudijo — poleg poedinih sujetov, ki se ponavljajo tudi na tako zvanih gemah z otokov, spadajočih v krog kretsko-mikenske kulture, — predvsem ostanki feničanskih kovinastih izdelkov, posebno skodel, okrašenih z reliefi. Ti izdelki so prišli na dan raztreseni na ozemlju od Mezopotamije tja do Italije. Sicer so ti spomeniki feničanske toreutike precej poznega

⁴ Karakterističen primer za takšen primer so Dantejevi opisi kamenitih reliefov v desetem spevu «Purgatoria». Če je imel pesnik pred očmi realne umetnine, so mogla biti to kvečjemu dela umetnikov njegove dobe. Če bi jih pa hoteli zrekonstruirati samo na temelju njegovega opisa, bi bil rezultat nedvomno popolnoma različen od njih. — Razen tega pa je zelo problematične vrednosti, iskati natančne paralele med razvojem pesništva in upodablajoče umetnosti. Kar je n. pr. v Dantejevi poeziji slikarskih elementov — n. pr. njegove svetlobne vizije —, so takšni, da se nikakor ne ujemajo z umetnostjo XIV. stoletja, ampak jim odgovarja kvečjemu šele baročno slikarstvo.

datuma in so po večini mlajši od Homerjevih epov, toda njih stil in tehnika sta veliko starejša. In če vpoštevamo vlogo, ki jo igrajo pri Homerju Feničani, nam postane razumljiva tudi vloga njihovih umetnin, ki se bistveno gotovo niso razlikovale — ne po stilu ne po tehniki — od pravkar omenjenih. Prizori, ki jih omenja Homer, se dajo vsi zaslediti tudi na feničanskih skodelah in «ščitih»; in kakor Homerjev opis Ahilovega ščita, tako tudi te skodele prav za prav ne poznajo mitoloških prizorov, ki so tako zelo tipični za vso poznejšo grško umetnost. — Ob zarji grške umetnosti se torej grška vsebina skriva za izposojenimi, tujimi oblikami in te oblike je nudil Grčiji Orient.

V pravkar omenjenem primeru so bili posredovalci med Grki in Orientom Feničani. Njihova umetnost ni bila izvorna, bila je odvisna od egiptovske in od sprednjeazijske, iz njih obeh so sestavljale feničanske delavnice mešan stil in ga širile s svojo trgovino po vsem svetu, ki jim je bil dostopen, v obliki najraznovrstnejših izdelkov, med katerimi so zavzemali seveda prvo mesto izdelki umetelne obrti — kovinaste posode, predvsem pa gotovo tekstilni predmeti, tkanine, že tedaj znamenite sprednjeazijske preproge. Toda končno so Feničani samo en primer, samo ena pot, po kateri je Orient prodril h Grkom, kajti grško «srednjevekovje» je prihajalo do čedalje večje konsolidacije, Grki so se sami lotili pomorske trgovine; izpodrinili so Feničane ter stopili sami v direktne stike z Orientom; vsepovsod so se stikali z njim in ga spoznavali: v Mali Aziji, na otokih in slednjič na samem Vzhodu. In prav nič čudnega ni, da je visoko razvita civilizacija starega Egipta in sprednje Azije učinkovala na mladi, sveži, genialni grški narod kakor opojen sen, ki ga je vsega prepojil in omamil. In pod vplivom Orienta se je začela razvijati grška umetnost.

Do tedaj je imela grška umetnost samo geometriški stil in kvečjemu še v maloazijski Joniji in na otokih mikensko tradicijo kovinaste tehnike, zmisel za pokrajino, prirojeno eleganco. V dotiku z Orientom pa nastopi v vsej grški tvornosti mrzlično vrenje in skoraj celi dve stoletji se zdi, da grška umetnost tone v Orientu, kajti brezskrbno prevzema v zakladnico svojih oblik čedalje več orientalnih elementov. Le nekaj najznačilnejših primerov naj sledi na tem mestu: jonski steber ima svoje pravzore nedvomno na Vzhodu, tipi arhajičnih plastičnih figur so posneti deloma po egiptovskih, deloma po sprednjeazijskih plastičnih izdelkih — iz Orienta so prevzeta fantastična bitja: Sfinge, Grifi, Himajre i. dr. —, orientalni so rastlinski dekorativni motivi: lotus, roža in palma. Sprednjeazijska je razdelitev dekorativnega okrasa

posode v horizontalne pasove ali koncentrične kroge — prav od tam je prišel v grško umetnost tudi princip heraldične kompozicije živalskih in človeških figur — orientalnega izvora je v mnogih primerih tehnična izvedba, orientalni so mnogokrat poedini tipi in figure itd. Kratko rečeno: v formalnem oziru je skoraj vse, kar predstavlja grška umetnost, vzkliko iz orientalnih začetkov, je bilo nekoč izposojeno na Vzhodu. Pomen Orienta je torej izreden in niti približno si ne moremo predstavljati eventualnega razvoja grške umetnosti brez teh orientalnih podlag.

Toda vse to, kar smo našli, so samo oblike, so samo nekakšne zunanje formule, za katerimi se je na Vzhodu skrivala vsakokrat drugačna duševna vsebina. Nedvomno je pronikala tudi ta orientalna duševnost mestoma v grško čuvstvovanje, toda le mestoma in le mestoma se zrcali v umetnosti, ponajveč tam, kjer je bilo vsled mešane rase mešano tudi osnovno mišljenje — n. pr. na otoku Kipru. Vsa veličina grške kulture in posebej še grške umetnosti pa temelji prav v tem, da je njena duševnost premagala Orient in je tako ustvarila podlage, na katerih se je šele mogel začeti razvijati poznejši «Zapad». To zmago pa so v umetnosti omogočili principi, iz katerih se je bil razvil in katere je s svojim razvojem utrdil stil grškega geometrizma.

Idejne vzpodbude grške umetnosti so — kakor v Orientu — vzklike tudi iz religije in kulta. Kultne potrebe so privedle do postanka grškega templja — iz prvotnih fetišev so se razvili tipi božanstev —, v zvezi z agonskimi tekmami pri narodnih, kulturnih svečanostih je nastal kip zmagovalcev, — vctivna darila bogovom so dala vzpodbudo do razvoja tudi ženskih kipov, — kult umrlih je rodil nagrobne spomenike, med njimi stele in začetke reliefa. In ker je bilo — kakor sploh v vseh primitivnih stadijih kulture — tudi grško življenje in mišljenje vseskozi prepojeno z verskimi principi in predstavami, se meja med tradicijo življenskega dogajanja in nadzemskim, nadčloveškim sploh ne dá začrtati — in življenje in tradicija prehajata v mit. In mit postane najbogatejša snovna zakladnica vsega grškega plastičnega udejstvovanja — v skulpturi in slikarstvu — in o bogovih in herojih pripoveduje tudi dekoracija keramičnih in kovinastih posod in vseh ostalih izdelkov umetelne obrti.

Pri tem so vzori orientalni, toda končna slika grške umetnosti je vendarle samo grška. V arhitekturi so izginile orientalne kolosalne dimenzije, niti sledu ni več o abstraktnem simbolizmu egiptovskega svetišča in o transcendentnem veličastvu sprednjeazijskih portalov. V grškem templju je vse bistveno, vse važno,

vse jasno, predvsem pa vse organsko. Steber je noseča sila in ta njegova funkcija je razločno izražena v vseh njegovih delih; v celoti zgradbe ima vsak člen svoje določeno, samo sebi odmerjeno, jasno poudarjeno mesto. In končni rezultat je največja monumentalnost v majhnih dimenzijah, stroga zakonitost, v njej pa polna svoboda, gibanje in življenje. In zato se je mogla le v grški arhitekturi roditi karijatida kot zadnja logična konsekvence izražanja organske funkcije stebra v celoti zgradbe.

Isto velja za plastiko. Motivi so v svojem prvotnem zasnutku mnogokrat orientalni, tako je n. pr. tako zvani apolonski arhajični tip po svoji frontalnosti in stóji naravnost posnet po stoječih moških figurah egiptovske plastike in vendar razen takšnih zunanjosti prav nič ne spominja na orientalno umetnost. Naturalističnih detajlov ni; karakteristika zaostaja daleč za egiptovskim poudarjanjem individualnih podrobnosti. In vendar je že v najbolj arhajičnih plastičnih poizkusih povedano že veliko več, nego je sploh mogla povedati plastika Egipta in sprednje Azije. Grški plastiki je cilj izražanja bistvo človeškega telesa in zato ustvarja človeško podobo nago in poudarja samo vse ono, kar je v njej važnega: strukturo telesa, njegovo razčlenitev, medsebojno organsko razmerje poedinih delov, podrejenih celoti. In le polagoma, stopnjema se bogatijo temeljni tipi in prihaja vanje čedalje več življenja; a vedno ostaja glavno pravilo grške plastične tvornosti: discipliniranost, jasnost, bistvenost. Kar pa je najvažnejše: figura boga ni nič drugega kot podoba idealno lepega človeka; kar jo dviga nad njega, je etična vsebina, izražajoča se samo v potenciranem, očiščenem človečanstvu. Grški bogovi nimajo nič več skupnega s čudnimi, mešanimi podobami egiptovskih božanstev in iz njihovih figur ne veje — kakor iz babilonskih — groza metafizične sile, pred katero je človek suženj in nič. Kakor je grško mišljenje odkrilo človeškega duha in napravilo iz njega merilo vseh stvari, tako je grška umetnost odkrila podobo svobodnega človeka, ki je do konca ostal glavni predmet in cilj njene tvornosti. In kakor je v majhnih dimenzijah svojih stavb dosegala monumentalnost ter s tem realizirala v umetnosti princip: «nič preveč!» — tako mu je ostala verna tudi v plastiki, kjer se je omejila vedno samo na bistvo, a se je prav v omejevanju na to bistvo povzpela do najvišje svobode, ki je bila tuja vsemu Orientu.

Kar velja za arhitekturo in okroglo plastiko, velja tudi za ostalo umetnost, za relief in slikarstvo. Ne samo nagrobni relief, predstavljajoč izrezek iz resničnosti, ki gre mimo nas, in zato zlasti v začetkih zasnovan profilno, ampak tudi historični relief je

neskončno različen od egiptovskega in mezopotamskega. Tudi on je v bistvu epsko pripoveden; ne pripoveduje sicer o kraljih, pač pa o bogovih in junakih mitične preteklosti in bogovi in junaki so čisto človeški. In četudi spominjajo n. pr. Heraklovi junaški čini na prizore mezopotamskega eposa o Gilgamešu, na scene upodobljene na babilonskih pečatnih cilindrih, je temeljno pojmovanje popolnoma drugačno. Gilgameš je sila, junak, kateremu so boji z najstrašnejšimi pošastmi igrača, Herakles pa se bori s strašnim naporom, zmaguje le s heroičnim trudom in je izmučen in loteva se ga otožnost, — kratka, je človek. Grška umetnost zna biti heroična, a zna tudi tožiti in veseliti se in smejati in pozna humor, četudi stopa skczi življenje na koturnih. Toda ti koturni ji dajejo možnost stilizacije in idealizacije, v kateri prihaja samo do popolnejšega izraza življenska resničnost.

Razlika med orientalnim in grškim historičnim reliefom pa tiči še v nečem drugem. V egiptovskem reliefu se razpreda pripovedovanje kakor pisava po stenski plcskvi, vrsta nad vrsto, brez ozira na mesto, katero zavzema stena v kompoziciji zgradbe; in podobno se vrstijo tudi asirski reliefi, ki prekrivajo stene kraljevskih palač, kakor so jih gotovo prekrivale tudi tkane figurirane preproge. Grški relief je še tesnejše spojen z arhitekturo in je do poznega časa tako rekoč nerazdružljiv od stavbarskega spomenika; celo nagrobni relief je samo plastičen okrask nagrobnika kot arhitekture. Grška tvornost se je tesne notranje zveze med arhitekturo in njeno plastično dekoracijo dobro zavedala in jo je popolnoma podvrgla svojim temeljnim principom. In zato je relief natančno omejen samo na čisto gotova mesta v celoti stavbe; nahaja se samo tam, kjer so arhitektonski členi svobodni in nimajo nobene izrazite noseče ali težeče funkcije, kjer vladata v organski konstrukciji popoln mir in ravnotežje. Takšna mesta pa so samo metope, friz jonskega templja in timpanon. V ta uravnotežena mesta vnaša relief s svojo pestro barvnostjo izpremembo in življenje — in tako se arhitektura in skulptura medsebojno podpirata in izpopolnjujeta.

To pa še ni vse. Vsa ta mesta so natančno odmerjena, odkazana jim je že a priori čisto določena oblika in velikost: friz je dolg dekorativen pas, metope so četverkotne plcsče, timpanon trikoten prostor, — torej spet omejitev, omejeni formati, v katerih se mora izživeti ves relief. Pri doslednosti grškega mišljenja in čuvstvovanja je samo po sebi umevno, da se historično epsko pripovedovanje reliefa prav tukaj izpremeni v dramatično. Mit je ne

samo v pesništvu, ampak tudi v upodabljaljoči umetnosti postal drama in tragedija.

In kakor je bilo v reliefu, je bilo tudi v slikarstvu. Tu je šel razvoj še veliko dalje in je privedel do reševanja problemov, ki niso bili v Orientu nikdar načeti. Do zelo poznega časa so edini povsem zanesljivi spomeniki seveda samo poslikane vaze, toda te zadoščajo, da nam kažejo razvojno pot. Tudi tukaj je začetek v Orientu. Dekracijski princip — razdelitev posode na horizontalne pasove — je orientalen; orientalna je mnogokrat ponavljajoča se heraldično zasnovana kompozicija; orientalna je po svojem izvoru rastlinska ornamentika; orientalna je zlasti na samem začetku vsa dolga vrsta predvsem zoomorfnih motivov in fantastičnih bitij. Končni rezultat pa je povsem drugačen, isti kakor v plastiki in v reliefu: podobe resničnega življenja, gledane skozi prizmo grškega idealizma.

Grška umetnost je torej brezskrbno zajemala iz zakladnice orientalnih umetnostnih oblik. Toda prevzemala je samo zunanost, samo oblike, v katere je vlivala popolnoma novo, svojo lastno vsebino. Kako daleč jo je privedel razvoj že tekom par stoletij, postaja takoj jasno, če se samo spomnimo, kakšna je bila Astoret, boginja ljubezni, s katero so se Grki seznanili na Vzhodu in kakršna je prišla kot terakotna sohica na dan na otoku Kipru: pošastno bitje z glavo z ovncvim profilom, s prevrtanimi ušesi, v katerih tičita ogromna uhana, — z rckami si podpira polne grudi, močno je izražena njena čuvstvenost. Grki so vzeli to boginjo za svojo — in par stoletij pozneje je vzknila iz predstave o njej Praksitelova knidska Afrodita.

In vendarle je res in se ne dá zanikati: prva vzpodbuda, prvo seme je bila vendarle ona kiperska strašna, demonska boginja ...

IV.

Grška umetnost je prva formacija umetnosti «Zapada» in kot takšna temelj vse poznejše tvornosti na evropskih tleh. Koliko je bilo orientalnega že v teh prvih temeljih evropske umetnosti, so pokazale vsaj v glavnih obrisih te strani. Seveda pa v IV. stoletju pr. Kr. še ni bila končana ne vloga Zapada ne Orienta. Le par stavkov naj nam očrta nadaljnje medsebojno razmerje tekom antike.

Grška umetnost je prevzela historično vlogo, ki jo je imelo že na pragu zgodovine ozemlje Egejskega morja, dà, še več, zavzela je celó mesto, katero je pred njo zavzemala umetnost Orienta. Trgovske zveze grških mest, še v večji meri pa njene kolonije, so

razširile obenem z grško kulturo tudi grško umetnost daleč po zapadnih in severnih deželah, od Španije in Galije tja do južne Rusije, kjer se je razvila čisto posebna kultura z mešanimi grško-skitskimi umetnostnimi oblikami. Sicilija in južna Italija sta se prepojili z grško umetnostjo in Etrurija jo je vzela za svojo in je izpovedovala v njenem jeziku svoje lastno hotenje. In ko je začel naraščati Rim, ni mogel iti mimo nje ter je začel graditi dalje tam, kjer je nehala Grčija, četudi je dodal njeni stavbi novih vrednot.

Nas zanima tukaj druga stran vprašanja, nadaljnja usoda umetnosti Orienta. S padcem Asirije in Babilonije in z nastopom Perzijcev se je začel tudi konec stare sprednjeazijske umetnosti. Preživela se je bila ta umetnost in ni mogla več odgovarjati povsem drugačni duševnosti novega vladajočega etniškega elementa, ki je dvignil na prvo mesto etiška načela. Zunanje oblike so živele seveda tudi še nadalje, toda med nje se je vmešalo nekaj čisto drugega — grška umetnost. In zato je tako čuden vtis, ki ga nudijo spomeniki antične Perzije: sredi samih mezopotamskih in mestoma tudi egiptovskih tradicij se javlja nekaj povsem neorientalnega: v arhitekturo, v plastične reliefe, v dekorativno umetnost prodirajo grške oblike; in pečatni cilindri perzijskih kraljev so delo grških umetnikov.

Začela se je obratna pot umetnostnega razvoja. Polagoma, stopnjema se širi grška umetnost proti vzhodu. Ko pa ji Aleksander Veliki odpre vrata na stežaj in se v Orientu ustanovijo države z grško kulturo, si umetnost, ki se je bila razvila v Grčiji, osvoji ves tedanji Vzhod. Najvernejši ostane svojim tradicijam tudi v umetnosti Egipt; toda poleg teh tradicij živijo druge, ki vidijo svoje vzore v klasični domovini, in Aleksandrija tekmuje z Atenami, oziroma postane sama novo središče grške kulture in umetnosti. Seveda ta umetnost ni več grška v najčžjem pomenu besede. Ne samo jezik, ampak tudi umetnost se pretvori v «koiné», postane mednarodna, kozmopolitska. Mesto Grčije je zavzel helenizem. Sredi tega helenizma pa začenjajo poganjati kali, ki se dajo sicer označiti v svojih začetkih kot provincionalni odtenki helenistične umetnosti, ki pa so v bistvu vendarle nekaj čisto drugega: v njih se prebuja staro umetnostno hotenje Orienta ter poraja v zvezi s tem, kar je prišlo iz Grčije, novo umetnost. Odtod n. pr. velikopoteznost gradbenih kompleksov in njihove kolosalne dimenzije, tako da se zdi n. pr. atenska Akropolis le še majhna dekoracija v primeru z ogromnimi arhitektonskimi kompozicijami pergamskega gradu; odtod slikovitost, ki stopa na mesto nekdanje izolirane plastičnosti.

Toda dovolj. Orient ni podlegel helenizmu, ampak si je končno sam podvrigel grški svet. Ta zmaga pa je bila različna od one prve, pri kateri je bil tisoč let poprej nudil Zapadu vse svcije izrazne oblike — od pisave pa tja do tipov svojih bogov. Tokrat je izročil Zapadu svojo novo, svetovno religijo — krščanstvo, obenem z njo pa tudi semitske verske tradicije, izkristalizirane v sv. Pismu; izročil mu je svojo duševnost in Zapad jo je sprejel. A čudo, — umetnostne oblike tej novi vsebini je ustvarila večno živa, večno sveža grška plastična domišljija. Seveda je pri tem prodrlo v umetnost Zapada vse polno orientalnih elementov in kraj, kjer je bila prej Grčija: Bizanc je postal sam napol orientalen. Toda vendar: cerkev sv. Sofije v Carigradu je zaključno poglavje ne morda sasanidske, ampak grško-rimske arhitekture.

Umetnost Orienta pa je spet oživela v vsem svojem sijaju in blesku šele takrat, ko so zablesteli polumeseci nad mošejami.

Juš Kozak / Šentpeter

(Konec prvega dela)

Rojstvo človekovo.

Luka še ni pomnil, da bi ga Matija tako prijazno pozdravil, kakor se je zgodilo dan pozneje, ko je bil pri Streharju. Celo denarja mu je ponujal. Ker temu srce ni narekovalo odgovora, se je le molče okrenil. Opoldne ga je zopet osupnila Matijina izpremema. V Zamejčevi hiši je bil od nekdanjega vaju, da je gospodar z ukazi stopal med hlapce. Zdaj pa se je približal veliki k mizi in se posvetoval z gospodarjem.

Vse popoldne je premišljal, kaj je z bratom. Po večerji je legel za peč, da bi se oddahnil, kakor je on imenoval svoj počitek pred nočnim pohodom. Tam se mu je razjasnilo: «Ni samo ljubezen, ki ga meša — postaral se je.»

Sam nase nejevoljen je zapustil hišo in hodil po dvorišču. Vetrovi so zanesli v tišino glas harmonike. Mehko je pobožalo Luki srce, da se je zganil v svojem miru. Teh daljnjih klicev že ni poznal v trdem življenju od tistih časov, ko je še Mara skakljala s svojimi nožicami po njegovem domu. Takrat ga je harmonika prešinila vselej s tako toploto, da je pozabljal na vse in se vdajal sladkim ganotjem do brezumja. Nocoj pa je povetil glavo in besede so mu same silile na jezik.

«Prokleta, lepi so bili časi, ko sem ji zobal z roke.» Srce se mu je potapljal v mehkih spominih.