

pokazala skušnja dogodkov, ko so se jačji umetniki prilagajali eiganskemu koraku El Greca. Vse njegovo slikarstvo pomeni spoznavanje naše likovne tradicije v jasnih značajih, v onem, kar je na njih bolj fizičnega in bolj materialnega. S svojim lastnim načinom ustvarjanja je on uresničil redko možnost kritičnega temperamenta, ki se nahaja v rojenem umetniku, katerega bi jaz definiral s Pascalom za naravnega. V njegovih delih predstavljata zgodba in poskus samo neko patetično gibkost. On dela počasi in spontano obenem, ker se razvija brez nestrpnosti; njegova dela so kot potrdilo dolgega razgovora takrat, kadar ima trenutke jasne inspiracije. Rekel bi celo, da mu tudi okus in senzibilnost, katero kaže napram realnim jasnostim zgodbe, služita samo toliko, kolikor budita, ko ju uporablja, drugega za drugim zvoke njegovega instinkta. Takrat se on spominja, kako so slikali Rafael in Massacio, ki so poleg malo drugih, omenjenih v tem članku, edini klasiki, kateri imajo neko direktno zvezo z njegovim slogom. Toda to ni slog, ki vzbuja, po besedah enega izmed modernih, »joie de peintre«, ampak le spremlja rojstvo dveh tonov z usodo dobro pojmovane predestinacije. Sicer pa je Michelangelo, ki iz svojih del ni dobival drugega kot muko in napor, občutil radost pri ustvarjanju. Že mnogo let je Carrà vedno vpošteval pri svojem delu gotove norme, pravila in tradicije. Ko je bil futurist in je slikal radi raziskavanja in vežbe, je risal »slike«. Podajal je predmete. Preziral ni niti proporcije niti važnosti velikega dekorativnega platna, ki spadata k zaslugam italijanskega slikarstva. V letih svoje zrelosti, ko je dosegel idealno čistost risanja, (v čemer je, kakor se vidi v kompoziciji figur, sličen Francu Hayezu in kar jaz smatram za posledico njegovega sožitja z zemljo in umetnostjo Lombardije), je obrnil pozornost na slikarstvo »pejsaža«, da tako nanovo odkrije značajne poteze razboritega in modrega Pijemontežana.

Pokrajine pomenijo v zadnjih treh letih v njegovem delu neke vrste preporod in čudovit zaključek. Njegova barva, — skoraj bi dejal dedna barva, — se javlja v onih sivkastih, zelenih in modrih, ki se zdi, da jih je obsijala jaka in rezka spomladna zora in jih naredila temnikaste kakor na nekaterih pokrajinah Delleanija. Gozdnate ligurske poljane, porastle obale nad mirnimi lombardskimi jezери med senčnatimi hrasti in lahkimi oblaki na nebu zapirajo tihe prostore teh pokrajin, ki se kažejo v goli arhitekturi, v kateri so nastale. Ta globoka zemlja, kakor pravimo o zemlji, ki se odkriva na zatonu poletja in početkom jeseni, kaže svoje kosti in vsebuje tiho otožnost prehodnih letnih časov.

* * *

Carlo Carrà je bil rojen l. 1881. v Quarguentu v kmečki hiši. V svojem štirinajstem letu je pobegnil iz očetove hiše, bil delavec v Valenzi, sobni slikar v Milanu, klatil se je po Parizu, bil anarhist v Londonu, potem je vstopil v umetniško šolo in bil tolstojanec in futurist v Italiji. Živi v Milanu. Slikar Carrà je tudi pesnik in pisatelj. Pisal je lirično prozo in filozofske razprave o slikarstvu po večini v Lacerbi, Voce, Brigati in Raccolti. Napisal je knjigo, ki ji je skupaj z De Chiricom dal naslov »La pittura metafisica« (Ed. Vallacchi, Firenze). Glasovit pa je postal po knjigi o Giottu (Ed. »Valori Plastici«, Roma).

(Po G. Papiniju v »La Vraie Italie, 1919.)

ARDENGO SOFFICI.

BOGDAN RADICA.

Toskanec Ardeno Soffici zavzema odlično mesto v modernem umetniškem pokretu Italije, in to kot pesnik, slikar in teoretik. Njegovo delo je toliko dozorelo, njegova zgodovinska vloga že toliko opredeljena, da je danes, ko se zdi, da je po vihnem, močno ekstremističnem nastopu jake mlajše generacije proti starim nastopilo neko zatišje v stvariteljskem življenju, mogoče izreči o tem prvoborniku kolikor toliko jasno mišljenje.

Začel je v »Leonardu«, okrog katerega se je takrat zbiral generacija, katere nastop je pomenil preobrnitev vseh vrednot. Naravno je, da je nosil v sebi vse znake one mladosti, katere duševni problem je izrazil G. Papini v lirski obliki v svojem »Un uomo finito.« Že kot mladenič, ki je obiskal Pariz, takrat središče najnovejših duševnih pojavov, je z neko trpkostjo opazoval tisto, kar je preživelega v onih dneh odmiralo v njegovi domovini, in je to svojo notranjo muko izrazil v Neznanim Toskancu (Ignoto Toscano). Ko se je predstavil s tem svojim romantičnim delom kot umetnik, je začel Soffici po svoji vrnitvi iz Pariza, kjer se je seznanil z impresionizmom in poimpresionizmom in kjer je odkril enega od najoriginalnejših kiparjev zadnjih desetletij, Medarda Rossa (»Slučaj M. Rossa«), »prvi« opozarjati Italijo na likovne vrednote. Razumljivo je, da je ta njegov nastop v »provinci«, ki je trčila svoje moči v posnemanju zadnjega angleškega preraphaelizma ter Klimta in Böcklina in pozabljala na umetniške napore »machiaiolo«, Fattorija in dr., moral izzvati metež: smeh in preziranje pri starih, simpatijo in razumevanje pri mladih. Takrat je postal Soffici središče cele nove umetniške manifestacije in ji je dajal smernice s svojimi spisi v Prezzolinijevi »La Voce«, pozneje je v družbi s Papinijem prevzel vodstvo umetniške revolucije, ki se je izražala v florentinski »Lacerbi«.

V ljuti borbi je prišel do prepričanja, da je treba definitivno pretrgati s starejšimi generacijami in v tem razpoloženju pristal na sotrudištvo z milanskimi futuristi, ki so takrat začeli vihteti svoje krvave zastave. V ti družbi se je srečal s kiparjem Boccionijem, slikarjem Carràjem in pesnikom Palazzeschijem. Toda kmalu na to je Papini napisal svoj »Krog se zapira« kot odgovor kiparju Boccioniju, in Soffici je prijavil svoj izstop iz Marinettijevega futurizma in ostal do danes dosleden onemu svojemu »futurizmu«, kateremu je dal tudi globljo podlago v svoji »estetiki« (»*Principi di estetica futurista*«, ediz. Vallecchi). V razočaranju onih dni je priznal: »Z žalostjo vidim, da ni dobro propagirati lastno dušo, lastno znanje. Ko čitam nove revije in spise mladih, ki se nazivljejo »prvoboritelji«, imam težek vtis, da najdem marsikako svojo misel, toda popolnoma pokvarjeno...« In še danes, ko po smrti A. Spadinija Italija nima nikogar, ki bi tako kakor on znal reševati problem Sofficijevega »avtohtonega genija«, se zdi, da ni nihče bolje opredelil zgodovinskega pomena futurizma kakor on v sledečih svojih besedah: »Danes nam je mogoče resno zanimati se za resne in velike stvari, brez raztresenosti, z duhom svobodnim vsakdanjih skrbi. Prepustimo drugim, da si lomijo vrat v vrtincu, do katerega smo jih privlekli z našo močjo in kjer jih že vidimo, kako se vrtijo na njihovih 'dadah'! Mi pa smo se ustavili, da zgradimo svoj dom. — Čas je, da povemo, kakšna je bila intelektualna, estetična, književna in umetniška funkcija futurizma. Kajti bila je velika: Silno je razgibala duševno stagnacijo uspavane Italijanke s tem, da je obrnila pozornost na razpravo o vprašanjih, ki se navadno pretresajo 'en petit comité'; s tem, da je zbudila neko gorečo strast pravednosti o teorijah in področjih, ki so jih do tedaj smatrali za neprimerne za razpravo ali jih vsaj popolnoma zanemarjali. — Futurizem je bil svoje vrste eksplozija mladosti, svežega in radostnega navdušenja, ali če hočete, tudi izraz plahih manifestacij, ki pa so pričale o novem življenju, polnem živahnega gibanja, v srečnem nasprotju s prejšnjim senilnim pokašljevanjem; kajti bil je poln vsake vrste idealizma in odločen, da ustvari nekaj nepričakovanega in lepega. Končal je z uvedbo novih in širše zasnovanih načinov ustvarjanja; odkril je novo občutje realnosti; razkrojil je mozek, vizije, barve in ritme — celo morje idej in senzacij torej, v katerih so izginili uspavani nejasni predsodki in po katerih je nazadnje zasijala luč svobode.« (»*Rette Mediterranea*«, ediz. Vallecchi.)

* * *

Zdi se, da Soffici, ki je na eni strani sam ustvarjajoč, na drugi pa propagator novih misli, še ni izrekel svoje zadnje besede; podal

pa je množino močnih fragmentov, ki pričajo o tem, kaj je zmožen on kot umetnik in kot intelekt. — Vzemimo ga v njegovem razvoju, kjer hočemo, ali od prve in njegove najznačilnejše lirike, od »*Arlecchina*« do zadnjih »besed v svobodi« »*Bifšz + 18. Simultaneità. Chimismi lirici*«; ali od njegovih prvih slik, »*Glava dečka*«, »*Žetev*«, ki se vežejo tako močno z domačo tradicijo, pa do onih »*Predmetov v svobodi*« in »*Steklenice in limone*« in pa dalje do vsega, kar je sledilo v njegovi novejši dobi (»*Vrtovi v Poggio a Cajano*«) — in prepričali se bomo, da Soffici ni brezmislno skakal sem in tja, pobiraje kose barve z drugih platen, ampak je čisto individualno proživil v sebi pogoste evolucije in došel do lastnih zaključkov ter se tako razvil do izraza specifično svoje vsebine, ne atrofizirane z nezdravimi tujimi primesmi, kakor mu je poskusila očitati neka gotova kritika. Pariz ga ni pokvaril in celo takrat, ko bi mogli pričakovati, da ga bo zavedla strastna ljubezen do odkritij, ki so jih s svojimi zastavami napovedovali »*conquistadores*« novih umetniških pridobitev, se ni vdal praznim in prozornim arabeskam, ampak je instinktivno napravil korak, ki je bil potreben, da ni zapadel mamilu mnogih svojih sodobnikov doma in tudi zunaj v Parizu, kajti čutil je silo svoje notranjščine in domače zemlje. Le tako je mogel po dolgem lastnem poskušanju, ki ga je silno mučilo, odkriti skrivnost Cézanneove sile, kar je pomenilo »*sintetizirati v organsko celoto občutje volumena in luminoznosti*; ustvariti delo, ki družji v sebi dobre strani novih iskanj in rezultate proučevanja prošlega in tako začeti slikarski preporod ter privedi bodoče generacije na pot klasicizma... resničnega, večnega klasicizma, kakor ga predstavljajo Masaccio, Tintoretto, Rembrandt in Goya.« Po omenjeni anarhiji je bil sam po zgodovinskem zakonu prisiljen priznati, da »*mora sodobna umetnost podobno umetnosti vseh časov težiti po disciplini, po redu*«. In brez ozira na to, da je bil že prej Cézanne prisiljen v Louvreu slikati »*d'après les maîtres*« in izjaviti: »*Ce Dominique (Ingres) est bougrement fort*«, je Soffici sam našel v primitivizmu Bizantincev, Giotta in če hočete tudi Paola Uccella svoje tipično toskanske mojstre in vzklil, kot umetnik, ki se zaveda, koliko tehta taka izjava: »*Giotto ni postal pravi Giotto, to se pravi čisti umetnik, potem, kako je razvil sebi določeni temat, pa naj bi bil še tako čudovit, ampak po posameznostih, ki se zde dopolnilo tega temata, a so v resnici njegov bistveni del*«.

Bistvo teh besed, ki je obenem izraz bistva Sofficijevega slikarstva in njegove teorije, prav dobro lahko občutimo ob sliki »*Obdelana polja*«, pa tudi ob drugih njegovih pokrajinah, kot n. pr. »*Hiše v Poggio a Cajano*«, kjer je



A. SOFFICI: OBDELANO POLJE (GALLERIA NAZIONALE — RIM).

dosegla njegova slikarska individualnost čisto svojevrstno potenco. Kdor je stopil iz njegovega ateljeja in dolgo opazoval pokrajinski značaj okoliških gričkov, kjer se še danes čuti sveži dih Angelicovega neba, vonj Leonardovih cipres in zdrava širina Gozzolijevih obrazov, je moral občutiti, v čem je Sofficijevo »toskanstvo«, ki nima ničesar skupnega s slabimi imitacijami italijanskih novoklasicistov ter napravlja jačji vtis od sceneke romantike De Chirica; ravno v tem pa je dokaz, da je on moral priti do te rešitve po poti, ki jo je zahteval njegov čisti umetniški instinkt. In prav nič ne kvari bistva njegove ustvaritve, da je ta »pot« bil slučajno isti kakor n. pr. pot Giotta ali n. pr. v Igralcih pot Cézannea, kajti Soffici pripada po zemlji Giottu prav tako, kakor po generaciji Cézanneu, toda Cézanneu, kakršnen je mogoče bolj Italijan kakor Francoz. Danes, ko je Soffici pred tem, da končno reši problem zgodovinske opravičenosti svoje generacije, ki zapuščena tava brez orientacije sem in tja, se on sam jasno zaveda, da tu ni mogoče ostati, pa tudi

ne tam, do koder je prodril Cézanne ali Picasso, ampak da je treba naprej in tako zaključiti to dobo, ki je bila res da smela, a zato vseeno slabotna.

* * *

In iz tega spoznanja se zdi, da mi je govoril, ko sem se pred par dnevi prvič razgovarjal z njim in je sedel pred menoj miren in jasen po izrazu lica kakor njegova proza, manj tragičen kakor Baudelaire, ta »disgraziato dalle tre tragedie: filosofica, sentimentale e finanziaria«, ta romantik in sentimentalni »hidalgo«, pustolovec, pesnik in boem; neprestano risajoč s svinčnikom po papirju ravne črte, mi je izjavil: »Mi smo za klasicizem, kar pa ne pomeni, da smo za povratek. Naša naloga je, da uredimo in zaključimo eksperimente dvajsetletne blodnje in da gremo dalje. Kar je velikega, se ne da porušiti... Anarhija in brezvladje je nevarno... Vtis, ki ga dobite, kadar slavec peva, je enako veličasten v romanticizmu kakor v futurizmu in nihče ga ne more omajati, tudi ne umetniške revolte boljše vizma.«

Te besede pomenijo na prvi pogled preklie samega sebe, vendar so v resnici zgodovinski gledane popolnoma dosledne in logične. Nasprotno, one samo potrjujejo logiko življenja in nam ne silijo v spomin nikogar drugega kakor starega Tacita, ki je nekje v svojih »Analih« dejal, da mogoče vsaka stvar dela svoj krog in da se podobno časom povračajo tudi običaji. Pa niti vse stare stvari niso najboljše in je tudi naša doba ustvarila umetnine in slavo, ki bodo drugim v zgled.

DONESKI K UTEMELJITVI SOCIOLOGIJE UMETNOSTI.

DR. FRANJO ČIBEJ.

β) Ločiti nam je dalje procese integracije v umetnosti, ki se tičejo kakor procesi diferenciacije i stvarjajočih poedincev, i posredujočih, i sprejemajočih in doživljajočih subjektov. Javljajo se v naslednjih pojavih in procesih: αα) v izenačenju — uniformizaciji (razširjenju delokroga in kulturnega območja, demokratizacija, spraviti v modo, proletarizacija, po anonimnosti, po tvorjenju skupne zavesti, po javnem mnenju [strogo samo za umetnost], kot publika), ββ) da se uredimo, pod- ali nadredimo (pri-znanje, tvorjenje discipline, s pripadanjem, po rehabilitaciji), γγ) v socializaciji (humanizirati, po izobrazbi, po kolektivizmu, tvorjenju skupne zavesti, ideologije, z gojitvijo »zajednice« in domačnosti, po komunizmu [strogo samo za umetnost: Confédération des Travailleurs intellectuels], po filantropiji, s pospeševanjem narodnih dobrin, z delom za ljudstvo in ljudsko umetnost).

Splošni procesi in zunanji znaki ter posledice integracije pa so: propagacija, skupno delo, organizacija, pionirsko delo, rast kulturnega območja — umetnosti. Glede tega glej spodaj pod č). — Glede pomembnosti predstojećih procesov treba ugotoviti, da so v celoti manj važni kot procesi diferenciacije; a pridejo bolj do veljave v narodni umetnosti, v dobah in stilih, ki so enotni, »organični in močni« (v Spenglerjevem zmislu), v družbi, kjer odločajo mase, in v podobnih slučajih.

γ) Sledijo še razdirajoči procesi, ki jih nahajamo v umetnosti v sledečih oblikah: αα) v izkoriščanju (parasitstvo, proletarizacija), ββ) v formalizmu in okostene losti (mehanizacija, tvorjenje »šole«), γγ) v radikalizmu (revolucija, sindikalizacija, šovinizem), δδ) v preobrnitvi (simulacija, iz dilatatizma, iz zlorabe, iz nihilizma, iz parasitstva).

Posledice teh procesov so: propadanje in nazadovanje po demagogiji, ekscesih, stanovskem in tudi »razrednem« boju, pauperizmu, vladi mas in publike, komunizmu, izključnem pospeševanju zajedniške misli (ki je samo

en pol družabnega življenja), po razsipanju, po notranjem razkroju (s čimer smo že na meji sociologije in pri imanentnih vprašanjih umetnosti, ozir. umetnostnih ved).

δ) Končno naj sledé še pretvarjajoči in gradeči procesi v okviru umetnosti — družbe. Navajam tudi »institucionalizacijo«, tvorjenje in vplivanje institucij in naprav; a tu nas ne zanima proces »objektivacije«, dejstvo, da doživljanje in stremljenje pride do izraza in utelešenosti v zunanjem svetu (glej shemo I.); tu nas zanima samo sociološko dejstvo, da institucija vpliva na umetniško življenje in znova ustvarja vezi med subjekti, da jih druži v družbo. Imamo torej sledeče procese: αα) tvorjenje institucij (ustvaritev uradov, zgraditev in ustanovitev zavodov, akademij, dogmatizacija, konservirati, racionalizacija, ustvariti tradicijo, dati ime in naslov [različni -izmi], s podelitvijo naslovov), ββ) profesionalizacija (plačanje, nameščenje, industrializacija v zvezi s tehniko umetnosti), γγ) sproščanje (proces, ki posreduje med formo in življenjem, med institucijami in poedinci, med posameznimi kulturnimi območji). In sicer: humanizirati, liberalizirati, revolucionirati, z anarhističnim gibanjem.

Posledice vseh teh procesov pa so: stvarjanje in ustvaritev novega, novih skupnosti in novih celotnih območij v umetnosti po aktivizmu, kozmopolizmu, imperializmu (samo za umetnost), modernizmu, pacifizmu, socialnem gibanju v umetnosti, reformi in renesansi.

č) Pojdimo še korak dalje, da izkažemo, potisnemo v zavest in formuliramo še to, kar je itak že bilo vključeno v dosedanjem in kar sledi že iz danih razmer. Dosedaj smo nekako »formalistično« pregledali »socialne strani« na umetnosti: v njenem življenju in pojavljanju smo trčili na celo vrsto družabnih činiteljev, procesov, ki takorekoč od zunaj (»od zunaj« z ozirom na imanentne smotre umetnine same) spravljajo subjekte v zvezo — »družbo«. K tem so spadale tudi institucije, naprave, ustanovitve akademij itd. — A sociologija umetnosti ima raziskovati tudi iskanje, doživljanje, ustvarjanje in oblikovanje lepote in estetičnih vrednot, kolikor se vrši v več in medseboj združenih subjektih (α), in kolikor gre za oblike prenosa in posredovanja umetnosti od človeka do človeka (β). Raziskuje torej vse oblike skupnega dela, vse forme kooperacije, v katere se družijo ljudje v svrhu doživljanja in ustvarjanja lepote, v svrhu doumevanja in kritike umetnosti, v svrhu posredovanja in širjenja doživljanja in razumevanja umetnine. Ni slučaj, da umetniki žive kvečjemu v prijateljskih manjših krogih, takozvanih šolah; da akademije, galerije mnogo zmorejo, a ne morejo pomeniti onega, kar so n. pr. znanosti vseučilišča, knjižnice, ljudske visoke šole, prosvetno delo, šolstvo sploh, ali filozo-