



ARHANGEL (IKONA XIII/XIV. ST.).

## TROJE URESNIČENJ MISTICIZMA V UMETNOSTI.

FR. STELÈ.

### 1. Ikona.

Ikona pomeni prvotno podobo, portret, v vzhodni cerkvi pa je dobila polagoma pomen svete podobe sploh. S prvotnim pojmom portreta, podobe resničnih potez kake svete osebe, pa je v ozki zvezi ena osnovnih lastnosti ikone, kakor jo sedaj pojmuje, da ponavlja v kompoziciji in fizionomičnih črtah tradicionalne, do neke mere vsaj po trajni tipični rabi kanonizirane sheme. Ta poteza se je razvila in vzakoničila v vzhodni cerkvi šele po takozvanem ikonoklazmu, dobi preganjanja ikon v VIII. in prvi pol. IX. stol., ko se je zopet ustvarilo ravnovesje v razmerju do svetih podob v obliki, da je cerkev določila neke meje, in jih predpisala poprej več ali manj svobodnemu slikanju ikon. S tem v zvezi je bil napravljen poskus rekonstruiranja in ugotovitve portretnih potez svetih oseb, določeni so bili gotovi tipi, po katerih se je moral ikonopisec ravnati. Tudi za slikanje

dogodkov, pri katerih sodelujejo skupine, so se določili tipi in so bili urejeni po gotovih skupinah, odgovarjajočih vrsti praznikov cerkvenega leta. Nedvomno so že izpočetka obstajale zbirke predpisov in shem; za poznejši čas so se nam ohranile obširne zbirke takih predpisov in navodil, n. pr. za slikarstvo v samostanih gore Athos Hermeneja Donizija iz Furne, za ruske ikonopisce pa takozvani Podlinski.

Ikona v tej zreli obliki pomeni umetniški svet čisto svoje vrste, težko dostopen zapadnemu Evropejcu, čigar umetnost je vedno živela z naravo in v borbi za njeno obvladanje s svojimi sredstvi. Kompozicija in značaj, ki se javlja po potezah obraza, sta ikonopiscu predpisana. Ta stran, po kateri posebno cenimo znanje naših umetnikov, torej pri ikoni sploh izpade iz kroga možnosti, kjer naj se javlja osebnost in virtuoznost znanja stvaritelja. Še več, tudi druga nam tako domača razmerja, kakor n. pr. zveza oseb z ozadjem, realistični milje, so tu nadomeščena s popolnoma tipičnimi, tradicionalnimi, ki se preočitno obravnavajo samo kot tradicionalen rekvizit: Ozadja, obleke oseb in njih obdelava pa tudi osnovni tipi obrazov samih so heleniistični, poznoantični oziroma njihovi direktni potomci. Tudi za kretnje velja isto, kajti tudi te se sučejo v ozkem krogu nekega števila stereotipnih ponavljanj. Če gremo dalje v opazovanje, vidimo, da igra prav veliko, kolikor ne odločivno vlogo frontaliteta glavnih oseb, ki jim že sama daje značaj hieratične strogosti, podrejenosti večnim zakonom, in če pogledamo še globlje, konstatiramo, da so ti obrazi, ki se na prvi pogled zde mehanična ponovitve starih, že neštetokrat slikanih, konstruirani po strogo premišljenih geometrijskih zakonih, neke vrste kánonu, trdnih meralh večne idealne pravilnosti in lepote. Važno vlogo igra tudi s frontaliteto in kánonom ozko zvezana simetrija. Vse to pa tvori šele okvir, do velike mere celo mehanični okvir te umetnosti, ker jasno je, da je v tem nerealističnem okviru zelo zelo malo možnosti, da se javi to, česar mi v prvi vrsti iščemo v umetnini, pečat stvariteljeve osebnosti; ta okvir podaja namreč samo objektivizirane estetske vrednote, ki so samo še abstrakcija neštetokrat preizkušenega shemata. Vendar pa ima tudi ikona strani, kjer se bolj ali manj svobodno lahko udejstvuje osebnost stvaritelja ter obči ritmični utrip čuvstvovanja kake dobe ali naroda; to sta v prvi vrsti njena linearna in barvna stran ter v zvezi s prvo ritmus, v katerem se razvijajo in javljajo kompozicionalne mase pred nami. In srečen se mi zdi v tem oziru izraz, ki ga



za označbo te strani ikone rabi H. Glück<sup>1</sup>, ko piše, da se prava vsebina teh umetnin javlja v melodiji, po kateri so komponirane njihove linije in mase.

Umetniška vrednost ikone temelji torej naravno v drugih lastnostih kakor ona naše zpadnoevropske slike. Po povedanem je njen pravi téma utemeljen v nečem drugem kot v realistični prepričevalnosti dogodka, in to drugo je njena notranja dinamika, ki oblikuje celoto in posameznosti v enotnem ritmu, v »melodiji«, ki je in more biti edino plod mističnega doživetja nadčutnega, zakonom realistične zaznavne reakcije ne podvrženega sveta. Forma ikone je tako v najčistejšem in najplemenitejšem pomenu besede ekspresionistična; ikona kot umetnina je plod mističnega doživetja verskih skrivnosti in resnice; v tem temelji njena notranja sila. Kakor hitro pa zapusti dinamiko mističnega doživetja in jo začne nadomeščati z zemeljskim realizmom, naj je v čuvstvu ali formi, se začne razkrajati in dobivati sebi tuje lice.

Estetsko stran ruske ikone, ki nas kot proizvod slovanskega duha v prvi vrsti zanima, je odkrilo šele zadnje desetletje in začelo sistematično preiskovati njeno preteklost. Dve razstavi starih ikon, prva 1911 v Petrogradu, druga 1913 v Moskvi, sta dali podlago za sistematični študij gradiva. Še važnejša pa so odkritja na tem polju po vojni in pa rezultati sistematičnega, modernim restavratorskim načelom odgovarjajočega čiščenja zamazanih in po nekolikokrat preslikanih spomenikov. S tem je bil namreč šele odkrit njihov prvotni značaj in posebno, kakor se je izkazalo, osnovno važna barvnost. Ta je vzbudila toliko občudovanja in dokazuje tako rafinirano kulturo svojih umjstrov, da so začeli govoriti naravnost o umski špekulaciji in svetovnem nazoru, izraženem z barvami.<sup>2</sup> O tem, kako globoko mistično doživeta je koloristična stran ruskih ikon najboljše, posebno novgorodske dobe, nam priča n. pr. to, kar ugotavlja Trubeckoj (Dva mira... str. 13 sl.) o vzroku, zakaj so slikarji zelo razširjenega ikonnega tipa sv. Sofije - Modrosti božje odevali roke, krila in včasih tudi obleko Modrosti z žarečo škrlatno barvo. Sofija sedi namreč na prestolu pred ozadjem temno-sinjega nočnega, zvezdnega neba. Na nočnem ozadju je pa naslikana zato, ker predstavlja pravečni božji zamisel o stvaritelnem aktu, s katerim je bila nebeška in zemeljska tvar k bitju poklicana iz nebitja nočne teme. Tema nočnega ozadja te slike pa opravičuje in naravnost zahteva jarki škrlat, katerega pomen nas zanima. On namreč ni nič drugega kakor škrlat božje zarje, ki je vstala sredi mraka

<sup>1</sup> Die christliche Kunst des Ostens. Izd. Bruno Cassierer, Berlin 1923.

<sup>2</sup> Prim. Kn. Jevgenij Trubeckoj, Umorzjenje v kraskah, Moskva 1915 in istega Dva mira v drevne-ruskoj ikonopisi, Moskva 1916.

nebitja in pomenja vzhod večnega solca nad tvarjo. Sofija je torej tisto, kar se je dogajalo pred vsemi dnevi stvarjenja.

Mistično bistvo barvne strani ruske ikone je s tem primerom zadosti ilustrirano.

Razevet ruskega slikarstva ikon nam predstavljajo XV., XVI. in deloma še XVII. stol. Razvoj se vrši po vrsti šol, katere predstavljajo obenem glavne faze občega razvoja ruskega ikonopisja. Posebno slovijo ikone novgorodske šole; sledita ji od začetka v ozki zvezi z njo moskovska in njen odrastek Stroganovska šola ter nazadnje carska ikonopisna šola oziroma njej odgovarjajoči »frjažski« slog, ki odprè v XVII. stol. za Rusijo široko strujo vplivov zpadnoevropskega slikarstva.

Ruska ikona je prevzela osnovne poteze bizantinske ikone in v vsem svojem razvoju sledila kot oddaljena sestra važnejšim izpremembam njenega značaja, vendar pa ima na drugi strani toliko lastnih potez, da ji ni mogoče odrekati velike samostojnosti in tudi kvalitativne odličnosti. Osnovni tipi so isti kot v Bizancu, je pa tudi nekaj specielno ruskih; samostojne poteze napram Bizancu pa se javljajo v že uvodoma naznačenem okviru. Omenili smo že mistično doživetje nadnaravnega, kakor se javlja v koloritu. Poudariti moramo dalje ritmiko linij, katere tok je mehkejši, v rezultatu prehaja v svoje vrste kaligrafijo, ne manjka neke melanholične poteze, pripovedna stran se jačje uveljavlja, zraven pa tudi ploskovita dekorativnost v močno poudarjenih, s finim čutom razvrščenih lisah glavnih mas. Že omenjeni mistični simboliki barve se pridružuje v Stroganovski šoli še poseben smisel za njeno materialnost, spominjajočo na blesk emajlnih barv.

Par primerov nam povedano najboljše pojasni:

Slika Marijinega varstva takozv. Pokrova (sl. str. 47) iz novgorodske šole ok. 1500 predstavlja čudež, ki se je dogodil v Blahernski cerkvi v Carigradu, ko je Marija prišla v cerkev, snela svoje pokrivalo in ga razprostrla nad vernike. Kompozicijski shema je popolnoma tradicionalen, dogodek je vklejen v jasno simetrijo, katere os tvori kupola cerkve, Marija in pevec Roman. Obe strani sicer nista identični po številu in razporedbi svojih členov, vendar pa sta v masah popolnoma enako močni. Dogodek je podan kot čisto irealno, vizionarno doživetje čudeža brez ozira na realno resničnost, pa je vendar tako uravnovešen in resničen sam v sebi, da učinkuje jačje kakor vsaka realistična parafraza take možnosti. V učinkovitem razpoloženju kompozicijnih mas ter posebno v preračunjenem, kompozicijo spremljajočem in poudarjajočem ozadju, ki je v srednjem motivu poetična parafraza ruske resnične arhitekture, pa se javlja ono življenje ikone, ki smo rekli, da je njeno bistvo. Nenaravna potegnjenost teles nas najprvo osupne; ko pa jo občutimo kot produkt splošnega ritma te slike, kjer



eleganca navzgor kipeče sile deluje v vseh delih, nas ne moti več, ampak nam samo zveni kot posamezen zvok v ubranem sozvočju.

V tem oziru ji je sorodna ikona Oznanjenja iz Lihačovske zbirke v Petrogradu (XV. stol.). Tudi v tem slučaju imamo mase, simetrično razpložene ob osi, ki jo tvori Bog oče, prednji del angela in Marijino telo, ki je zopet nenavadno iztegnjeno in je ta eleganca še poudarjena s trikratnim motivom stebra poslopja na levi, torej nedvomno ni slučajna, ampak popolnoma zavedna. Slika deluje dalje posebno močno z velikimi lisami svojih mas in njihovimi ostrimi konturami, nazadnje pa po svojem skrajno stopnjevanem ekspresivnem izrazu. V prizoru, ko Marija z vidno notranjo pretresenostjo sprejema čudežno vest oznanjenja, se je umetnik izognil realizmu in podal to, kar Trubeckoj<sup>3</sup> imenuje prekrasno »notranji sluh, ki mu je dano slišati neizrečeno«, z drugo besedo mistično doživetje čudeža. Jasno je po Marijini kretnji, da ona ne vidi prikazni, ampak notranje čuti moč, ki se ji je približala, in svečano zavzeto, poslušno zaznava čudež, ki se ji napoveduje. Nobena beseda pravzaprav ne zmore izraziti tega, kar izraža ta slika in kar doživljamo ob nji. Trubeckoj imenuje to čudovito kretnjo »obrat k nevidnemu«, mi bi mogoče to najbolj izrazili z besedo »odziv na nevidno« (sl. str. 51).

Ista vsebina mističnega doživetja čudeža, odkritja velike skrivnosti, je izražena v sijajni, Rubljoju pripisani sliki preroka Danijela v Uspenski cerkvi v Vladimiru. Na kolenih je Danijel, zvit kakor klobčič, le glava se obrača, skoro identično Marijini v ikoni oznanjenja, nazaj, za njim pa je nevidna sila odkritja tajnosti posebljena v angelu, ki se je dotaknil njegove rame in kaže navzgor, kjer se razvija apokaliptični dogodek poslednje sodbe.

Pa vzemimo eno najslavnejših del ruskega ikonopisja, sv. Trojico iz Trojice Sergjevskega samostana, ki jo pripisujejo Andreju Rubljoju. Kolorit je izredno harmoničen; še bolj pa nas preseneča kompozicija slike, ki je plod posrečene špekulativnosti: Skupina treh angelov — 3 božjih oseb — je vklenjena v simbol večnosti, krog; v krog, ki je obenem simbol enotnosti. Obrisi skupine se vklanja njegovi črti, kar se izraža posebno v držanju glav, ko se mora glava srednjega angela iz osi slike skloniti na stran. Črta kompozicije je tako jaka, da ž njo zazveni in jo ponovi tudi hrib nad desnim angelom in drevo ob njem. Sploh je v vseh oglih tendenca ponavljanja in poudarjanja te osnovne črte s tem, da sekajo črte tam se nahajajočih predmetov ogle (oba podstavka sedežev angelov, hrib, strehe poslopja nad levim angelom). Žezla angelov dele sliko v vertikalni smeri na tri dele, kar še bolj

<sup>3</sup> Dva mira... str. 19.

izrazi trojnost v edinosti — troje elementov, ki jih veže krog v enoto. Osnovnemu ritornu prijetne krivulje se pokori slika tudi v drugih detajlih, treba je opozoriti samo na položaje rok angelov. V izrazu vlada skrajna mirnost, odsev globoke poglobljenosti vase in v skrivnost (sl. str. 53).

Kako visoko se povzpne ikona v izrazu nerealnega značaja, nadčloveške inteligence in zrelosti nam dokazuje slika arhangela (XIII./XIV. stol., sl. str. 40), ki je v tem oziru sorodna glavam angelov Rubljoja.

Tehnično rafiniranost, s katero ustvarja to umetnost tipe tolike monumentalnosti in življenjske, četudi nadtvarne resničnosti, da se kosa z največjimi umetninami realistične umetnosti, pa nam dokazuje glava v sliki str. 39.

Iz podanih primerov je jasno, da v teh delih ne deluje samo špekulacija, izredno izostren metafizični svetovni nazor, ki gleda čutom nedostopno v jasnih, tvornih sorodnih likih, podobno kakor mi gledamo stvarne like v njihovih realnih odnošajih, ampak da se poleg nje javlja neka sugestivna sila, ki bi jo najlaže izrazili z melodijo, z utripom čustva, ki nas navda ob zaznanju velikih skrivnosti; z modernim pojmom bi mogoče najbolje označili ta element kot ekspresivno dinamiko umetnine. Mistično sožitje z nerealnim svetom edino pa more objasniti harmonijo, toploto in čudovito simboliko, ki prevevajo to umetnost meniške kontemplativnosti in religiozne vznepenosti.

## 2. Beuron.

Drugačen je svet beuronske umetnosti. Soroden je sicer ikoni po svojem hotenju, a drug v svojih rezultatih. Saj so bili tudi drugačni, čisto posebni pogoji, iz katerih je nastala.

Čas njenega postanka — 2. pol. XIX. stol. — ima v cerkveni umetnosti zapada prav posebno stališče. Od 2. pol. XVIII. stol. dalje je zapadna umetnost izgubila stoletno samozavestno stališče napram problemu cerkvene umetnosti, umetnosti v bogočastni službi ali verske umetnosti. Začela se je doba iskanja, ki izpolnjuje celo XIX. stol. in še danes ni končana. Tradicija je bila toliko razrahljana, da so z vso vnemo začeli izbirati cerkvi primerne sloga, ki bi po svojem bistvu moral biti spontan izliv in odsev umetniške sile, najprej med slogi preteklosti, kar je privedlo k romantičnemu eklekticizmu, nazadnje pa — kar je gotovo plodnejša pot — so se obrnili k pojasnitvi in treznemu spoznanju bistva problema samega.

Na taki radikalni podlagi temelji tudi poskus Benediktincev beuronskega samostana, obnoviti cerkveno umetnost. Vzeli so namreč problem s teoretiki edino pravega, kar mogoče širokega vidika, iz vloge umetnosti v cerkvenem in verskem življenju. Za svojo nalogo si niso postavili nič manj kakor reformo celotnega kulta, njegovo poglobitev in



simbolično izrazitost v vseh smereh. Vsebinska kulta, obredni tekst, njegova beseda je središče in izhodišče, vse drugo se pojmuje samo kot pomožno, ki naj s svojimi sredstvi povzdigne svečanost in simbolično-dramatsko izrazitost obreda. Cerkvena stavba, njena oprema, ž njo zvezano slikarstvo, obredna obleka in posodje, obredne kretnje, recitacije in petje — vse naj bo v skladu, vse naj se podvrže enotnemu osnovnemu ritmu in ta ritem naj bi bil tradicionalni svečanoresni ritem koral. Zato so med prvimi svojimi reformami propagirali reformo obrednega petja v koralnem smislu. Nato je prišla na vrsto tudi oblikovna umetnost.

Ustvaritelj in glavni teoretik beuronske umetnosti je Peter Lenz, ki je v redu dobil ime Deziderij.<sup>4</sup> Prvo delo beuronske umetnosti je bila kapela sv. Mavra v Beuronu, nastala 1868—1870. Izvršil jo je Lenz v družbi z Jakobom Wügerjem in njegovim učencem Steinerjem. L. 1876 je Lenz stopil v samostan in tam šele popolnoma razvil svojo umetniško teorijo. Ni mu bilo sicer usojeno, da uresniči svoj sen o veliki skupni umetnini, kjer bi bilo vse iz enega kova, kjer bi iz vsakega posameznega elementa, celo že iz tlorisa stavbe, odsevala osnovna misel, oziroma pravzaprav smisel in pomen umetnine, vseeno pa izvršena velika slikarska dela beuronske smeri dovoljujejo dosti jasen vpogled v to, po čemer je stremel. Omenjam samo dela v samostanu Beuron, v Montecassinu in samostanih sv. Gabriel in Emaus v Pragi.

Kakor je ideal beuroncev kolektivna umetnina, kjer so posamezne stroke vse podrejene enemu osnovnemu cilju, ki je povzdiga liturgije, tako je logično zanjo osebnost prav majhnega pomena in je podobno ikoni tudi njena umetnina pogosto proizvod več rok.

Pravi smisel in bistvo beuronske umetnosti se nam odkrije šele, če jo gledamo z že omenjenega liturgičnega stališča. Ustvariti kar se da popolno harmonijo vseh z liturgijo zvezanih umetnin, to je pravi njen ideal. Ko so se odločili za koralno petje, ki je eden najvažnejših elementov te harmonije, so s tem že naprej začrtali tudi osnovni značaj svoje oblikovne umetnosti. Svečana preprostost, resnost in jasnost so a priori dane. In ker okvir, pozornico ustvarja arhitektura, je naravno, da je ona dobila vodilno vlogo med drugimi strokami. Slikarstvo in plastika se ji morata prilagoditi; ritem, ki polje v arhitekturi, mora zveneti tudi v slikarstvu, ki krasi stene. Beuronsko slikarstvo je kot logična posledica tega razmerja bolj risar-

<sup>4</sup> \* 12. III. 1832 v Haigerlochu v provinci Hohenzollern. Več o njem in beuronski umetnosti najdeš v knjigi Josef Kreitmeier S. J., *Beuroner Kunst, eine Ausdrucksform der christlichen Mystik*, ki je izšla 1923 že drugič v razširjeni izdaji pri Herderju.



P. P. KREBS, MARIJA S SLIKE BINKOSTI V OPATIJI ST. HILDEGARD.

skega kakor res slikarskega značaja. Obrisi, posebno pa eleganca linije igrajo osnovno vlogo. Naravna realiteta je sicer odstranjena in nadomeščena z notranjo, iz dela samega izviračo resničnostjo, vendar pa ta nikdar ne prestopa mej naravnih možnosti in njihove logike; večni zakoni narave, ki jih išče Lenz v svojem kánonu, so tudi tu v polni meri uveljavljeni. Narava je minljiva in se vedno izpreminja. Zato ne more biti podlaga za umetnost, kakor jo hočejo beuronci, zakaj ta mora imeti monumentalnost in trajnost oblik, ki v naravi ne obstajata. Da doseže to trajnost in zakonitost, je Lenz posegel po sredstvu, po katerem so v zgodovini umetnosti že večkrat poskusili doseči ideal popolnosti in umetniške lepote, po k á n o n u. Pravilni trikotnik in njegove kombinacije se mu zde ključ do idealno lepe proporcije človeškega telesa, pa tudi v kompoziciji prizorov mu poleg simetrije določa veliko vlogo (sl. str. 27). Že na nekaterih posebno slavljениh umetninah preteklosti je Lenz opazil, da so bržkone plod preračunljene konstrukcije. Zazdelo se mu je, da vlada v umetnosti neki naravni zakon, ki se mora dati določiti po neke vrste estetski geometriji. Cilj visoke umetnosti je po njegovem prepričanju poraba geometričnih, aritmetičnih in simboličnih osnovnih oblik iz narave, za to, da izrazi visoke ideje.



S trikotnikom so že stari narodi vezali sveto simboliko; trikotnik tudi ni nič manj kakor skrivnostni simbol božjega bistva, ki je trojno v enem in po katerem je bil ustvarjen človek. Preprosto, jasno, tipično, ki temelji na najpreprostejših številih in merah, je podlaga vse umetnosti. — Nedvomno je, da simetrija in kanonična kompozicija res pripomoreta do izraza visoke resnosti, urejenosti in nevsakdanje lepote. Lep primer nam nudi Marija iz slike binkošti (delo P. Pavla Krebsa), v opatiji sv. Hildegarde pri Eibingenu (sl. str. 43). Monumentalna umetnost je ta sredstva vsekdar poznala in porabljala; gotovo pa je, da mere same na sebi brez onega osebnega deleža, ki iz umetnega proizvoda napravi šele umetnino, ne zadostujejo, kar je dokazala tudi zgodovina beuronske umetnosti. Kánon v svoji strogi obliki je ostal osebna zadeva p. Deziderija Lenza, drugod se more govoriti le o njegovem odsevanju v smislu ustvaritve idealiziranega tipa, konstruiranega bolj iz čuvstva strogosti in nadzemskega kakor pa iz doslednega računanja.

Iz splošne zahteve po veliki jasnosti sledi tudi, da igra kolorit v beuronskih slikah le podrejeno vlogo. Barve se nanašajo ploskovito, da se ne uniči ploskev stene ter se sploh ne uporabljajo v iluzionistične namene ali da bi privlačile oko, ampak tako, da podpró in poudarijo duhovno vsebino kompozicije. Za beuronce je glavni cilj izrabiti simbolično lastnost barev.

Preprost, prisrčen izraz vsebine je bistvo beuronske umetnosti. Ker je osnovni cilj liturgija, molitev, ne pridiga, torej povečati zbranost duha, odtrgati ga od vsega vsakdanjega, je jasno, da v ti umetnosti ni nič subjektivnega, nič relativnega, vsakdanjega ali tudi dramatičnega, kar bi zanimalo duha po svoji notranji napetosti in ga odvrčalo od glavnega cilja, zbranosti v molitvi. Mistično doživetje liturgične skrivnosti, to je efekt te umetnosti pa tudi njen pravi vir. Lenzu je vsa umetnost simboličen odsev večnih zakonov, trdnih razmerij in njihova sila naj obsenči gledavca ter ga prestavi v stanje mističnega doživetja drugače nedostopnih skrivnosti. Zelo dobro ilustrira povedano slika nočnega razgovora sv. Benedikta z njegovo sestro Sholastiko iz samostana Beuron (sl. str. 18). Kako čudovit svet mir in resnost sta razlita čez vse delo in dihata iz poslednje njegove posameznosti. In kljub temu, kolika napetost: zunaj nevihta, pri oknu se vidi strela in pri polodprtih vratih sili dež v sobo — znotraj pa svečan, nenaravno dostojanstven in resen mir.

Beuronska umetnost ni popularna umetnost; za dosego svojega ideala zahteva vsestransko popolnih sredstev, ki niso vedno in povsod na razpolago; aristokratska je, dostopna za izbrane in v mističnem sožitju s tajnostmi vere izvežbane duše. Samostan je

njena zibel pa tudi njeno idealno torišče. Njen čas je pravzaprav že za nami in zato ji bržkone nismo več popolnoma pravični sodniki, ker jo gledamo z bistveno drugačnimi stališči, kakor njena doba. Nastopila je ob času, ko je bilo stanje cerkvene umetnosti najbolj neugodno in ko je v umetnosti sploh vladal skrajni realizem in subjektivizem. Njena nedvomna zasluga je, da je načela problem umetnosti prav pri korenini, četudi enostransko. Iz bistva, iz dejanske potrebe in namena liturgične umetnosti izhajajoč si je zamislila svoj ideal in ugotovila nekatere osnovne teze, preko katerih cerkvena umetnost bržkone ne bo mogla nikdar več, če bo hotela ostati sebi zvesta: monumentalnost, tipičnost in podrejenost osnovnemu cilju in namenu cerkve so pridobitve, ki so bile v dobrih časih cerkvene umetnosti same po sebi razumljive. In če vzamemo cerkveno slikarstvo posebej, je že zdavnaj prenehalo biti v zapadnoevropskem kulturnem okrožju biblia pauperum, krščanski nauk v slikah, ampak je dobilo nujno globlji pomen kot en akord harmonije osredja, v katerem nastopa: ustvarjati milje zbranosti in pobožnosti, je tudi poteza beuronske umetnosti, ki bo ostala. Po svoje, ritmu koralnega petja odgovarjajoče je ona rešila to vprašanje s svojim temperamentu primerno, druga doba z drugačnim utripom ga bo reševala drugače, osnova pa bo ostala.

### 3. Tuš.

Poznavavci vzhodnoazijske (kitajske in japonske) umetnosti posebno visoko cenijo slike, izvršene s tušom, ki se po svoji virtuozni izvedbi kosajo z največjimi umetninami impresionistične in iluzionistične tehnike. Posebno pozornost so vzbudile v Evropi v dobi impresionizma, ker so jih vsled njihovega načina smatrali za produkt impresionistične smeri na daljnem vzhodu. Podrobni študij pa je pokazal, da so plod popolnoma drugačnega, impresionističnemu deloma naravnost nasprotnega procesa. Razevet te vrste slikarstva je namreč ozko zvezan z razvojem in razširjenjem verske sekte z en. Ta je stremela po mistični spojitvi z božanstvom, po kontemplativnem stanju, v katerem se objavi človeku najvišje spoznanje, ki pa ga ni mogoče jasno opredeliti in ga izražajo samo z namigavanji, z nejasnimi prisposodobami, in zdi se, da so se za izrazitev teh nedoločnih doživetij posluževali kmalu tudi slik in si je tako razlagati ogromno vlogo slikarstva s tušom pri razvitem zenizmu. Slikarstvo s tušom, ki podaja po našem pojmovanju trenutne impresije, se je zahtevam te sekte prav posebno prilagalo, ker si je prikrojilo tehniko, ki tudi več naznači kakor izvede in več nudi duhu kot očesu. Te vrste slikarstvo

torej s polnim pravom lahko imenujemo zenistično svetovno naziranje v slikah<sup>5</sup>.

Višek slikarstva s tušom predstavlja na Kitajskem doba Sung (960—1278), v naslednji dobi pa začne ta umetnost s sekto zen vred pojemati. Na Japonsko je prišla s zenizmom vred in doživela glavni razvoj v periodi Ašikaga (1337—1573), posebno slovijo dela akademije Kano. Načina te umetnosti so se posluževali pogosto tudi drugi slikarji, sevé v svoje umetniške namene ne pa v njegovem prvotnem smislu.

Pravilno razumeti je mogoče dela dobe razcveta te umetnosti le iz razpoloženj in učenj sekte zen. Kot izraz osebnih čuvstev in misli v zvezi z mistično poglobitvijo v skrivnost, ko se njenemu privržencu odkrije resnica, je ta umetnost skrajno subjektivna, za neposvečenega neposredno malo dostopna, za posvečenega pa podlaga in pobuda velikih senzacij, saj ni nič manj kot »resnica v slikah«. Človek igra v tej umetnosti, razen nekaterih božanstev, ustanovitelja in velikih mož zenizma, razmeroma majhno vlogo, nastopajo tudi živali kot simboli misli in doživetij, vendar pa je daleč najbolj pomembni njen predmet pokrajina, ki se najbolj prilaga izrazu čuvstva neskončnosti in harmonije vsega bitja. Človek nastopa v nji podrejen kot pojav, enakovreden drugim pojavom v naravi. Čutno lice predmeta in njegova lepota nista nikdar cilj zenističnega umetnika, ampak sta mu, kolikor ju porablja, samo simbol harmonije, katero išče; pomen, ki ga on veže na kak predmet, je glavno, ne njegov videz. Pokrajino imenujejo pogosto z izrazom *sansui* = gora in voda in le redko manjka v teh slikah voda v kakršnikoli obliki, najrajši kot slap: Voda, mehka in dobra, zmaguje nad trdim in predstavlja tisti element, ki ga ni mogoče izpremeniti. Poleg takih misli pa je zenistični pokrajini glavno, da izrazi prostor, ki je neskončen; iz njega vstajajo vsi predmeti in se zopet izgublja v njem; odtod veliki pomen megle, ki pokriva doline in daljine in poleg splošnega občutja velikega prostora ne dopušča realističnih pojasnil o njegovi obsežnosti. Zenistični slikar sploh ne išče nikdar realne pokrajine, ampak samo pokrajino splošno kot sredstvo, da izrazi svoje razpoloženje. Kljub navidezni frapantni sorodnosti z impresionizmom je izhodišče zenistične umetnine absolutno drugo: misel ali razpoloženje duše, slutnja duše, da se je približala bistvu stvari. Za pobudo, katero naj slika nudi, zadostuje par izbranih potez predmeta, nobena nepotrebna črta naj ne moti glavnega namena. Edino v tem

obstaja zenistični »impresionizem«. Slika je pravzaprav samo shema in v duhu šele dopolnimo umetnino in jo doživimo; in njihov nauk pravi, da le oni uzre pravo lepoto, ki v duhu dopolni nedovršeno. Dve lastnosti zahtevajo od te vrste slik: Ch'i-yün — izraz osebnosti v sliki, ki se javlja posebno po potezi čopiča in pa shêng-tung — življenjski fluid v sliki, ki se iz prvega elementa sam po sebi javi in povzroča mistično doživetje vsebine.

Ker je predmetna stran te slikarije tako malo važna, se ni čuditi, če so se motivi neprenehoma ponavljali in se je za izraz glavnih razpoloženj v naravi izcimil ciklus osmerih pokrajinskih tipov (*hakkei*), ki je dobil naravnost kanonični pomen ter so ga od Kitajcev prevzeli pozneje japonski slikarji, le, da so motive po domače lokalizirali. Naslovi posameznih slik tega cikla so že sami dosti značilni in nam pričajo, kaj išče ta umetnost v pokrajini; saj izraža celo razpoloženja in stvari, o katerih ne vemo, kako jih je sploh mogoče zahtevati od slikarskega čopiča; njih doživetje omogoča le mistično sožitje s skrivnostnim svetom zenistične filozofije. Naj navedem ta temata, ki so povedanemu najlepše pojasnilo: Večerno zvonjenje daljnega templja; — ribiška vas v mraku; — jesenska mesečina ob jezeru Tung-ting; — deževni večer na bregovih kake reke; — ribiška vas ob solnčnem zahodu; — ribiški čolni jadrajo domov; — jata divjih gosi se spušča nizdol; — večerni sneg nad jezerom. — Prvi je slikal ta ciklus Sung-Ti v 11. stoletju, za njim pa so ga neprenehoma ponavljali.

V poznejšem razvoju se je preziranje realnih sujetov tako stopnjevalo, da je za izrazitev vsebine zadostovalo majhno število konvencionelnih potez ali lis tuša ter se razvil način, ki ga imenujejo Japonci *haboku*, neke vrste slikarska kaligrafija (sl. str. 7). Pozabiti ne smemo, da te slike pogosto spremljajo in dopolnjujejo kitive verzov, ki po svoje izražajo misel ali razpoloženje, ki naj ga vzbudi slika in je tehnična izvedba slike s tušom sploh zelo sorodna kaligrafiji.

Pri orisanem položaju nas pa preseneti, da slika s tušom kot izraz notranje resnice absolutno ne pozna simetrije, ki smo videli, da absolutno dominira v obeh drugih tu obravnavanih realizacijah misticizma v umetnosti. Vendar, če pomislimo, da je osnovni njen tema večnost, neskončnost, potem razumemo, da se ni mogla podvreči zakonu, ki pomenja omejitev in osredotočitev zaključene celote. Vseeno pa bi se motili, če bi mislili, da tem delom manjka discipline; že omenjena temeljna zahteva po »rokopisu« ustvaritelja izključuje to mnenje, izključuje ga pa tudi obče občudovana ekonomija porabljenih sredstev ter vsako delo te umetnosti posebej, kajti pred njim občutimo, da ni slučajno, ampak tudi formalno uravnovešeno. Razli-

<sup>5</sup> Prim. E. Grosse, *Die ostasiatische Tuschmalerei*. Berlin, B. Cassierer, 1923. — C. Glaser, *Die Kunst Ostasiens*, Leipzig, Inselverlag, 1913. — M. Anesaki, *Buddhist art in its relation to buddhist ideals with special reference to buddhism in Japan*, Boston in New York, 1915, str. 47 sl.

kuje pa se to ravnovesje od umetnega, na absolutnih geometričnih shemah temelječega v tem, da je samo izliv notranjega ravnovesja občutja, iz katerega se je porodilo.

Ako z našimi očmi gledamo vzhodnoazijsko sliko s tušom kot trenutno impresionistično skico po naravi, smo torej v mnogokratni zmoti. Zunanja oblika njena je sicer sorodna impresionistični (prim. sliko pril. I.), kakor hitro pa vemo, kako je nastala, ostane vsaka primera popolnoma nemogoča. Zenistični umetnik opazuje naravo zelo temeljito, prodreti želi prav do njenega bista, živi veliko ž njo, a ne slika svojih impresij o nji, ampak si oblikuje svojo sliko šele v duši, da jo, kadar je dozorela, brez pripravljavnih skic in tehničnih študij dahne na papir. Absolutno tehnično obvladanje »kaligrafije« te umetnosti je itak predpogoj ustvarjanju, in to, kar ta umetnost išče in brez česar ne doseže svojega namena, je oni življenjski fluid, ki polje v delu in ki je posledica globokega doživetja, mističnega sožitja z resnico, s skrivnostmi stvarstva. Postanek, pomen in namen slike s tušom je torej osnovno drug kakor impresionistične, vsi njeni elementi so do skrajnosti prilagojeni njeni vsebini, ključ do njenega pravilnega razumevanja pa je mistična filozofija sekte zen.

\* \* \*

Zanimiv pogled v zakladnico umetniškega ustvarjanja se nam je odprl skozi prizmo misticizma, ki tvori neprenehoma eno, in sicer važno plat duševnega življenja človeštva. Temeljni cilj vseh treh opisanih pojavov v zgodovini umetnosti je čutna formulacija najglobljih doživetij v zvezi z življenjskim nazorom ustvariteljev. Vsem trem je skupno, da priznavajo merodajnim za izrazno resničnost neki poseben notranji element, ki po svoje oblikuje vidno, s čuti dostopno stran umetnine in ji vsili neki sistem, svojevrsten formalni značaj, ki izključuje nujnost sklada s takozvano realistično, vsakdanjim, vidnim in sploh čutno dostopnim razmerjem odgovarjajočo resničnostjo in jo nadomešča s takozvano notranjo resničnostjo, pri kateri je skladnost sredstev z namenom in vsebino umetnine edino merilo njene pravilnosti in resničnosti. Videli smo, da beuronei in deloma tudi ikona operirajo z abstraktnimi, v številih in pravih geometričnih oblikah izraženimi zakoni, češ, da se po teh javlja lepota, harmonija, odsev božanstva v stvarstvu, tuš pa nasproti temu naravnost izključuje take pravilnosti in ravno z nepravilnostmi (nesimetričnost itd.) izraža del svojega hotenja. Vendar pa pridejo v svojih rezultatih vsi trije do nekih stereotipno tipičnih potez, do uglajenih poti, kaligrafično izpiljenih sredstev, kar ne popolnoma identično zovemo njihov kánon. Ker so vsi trije pojavi skozi in skozi izraz v sebi zaključenega svetovnega naziranja in popolnoma v njegovi

službi, so tudi bolj plod umske špekulacije kot pa svobodno se udeležujočega čuvstvovanja. Vsem trem skupno je dalje, da v vsem svojem mističnem bistvu zaživé šele v zvezi z miljéjem, za kateri so namenjeni, ali pri obredu, ki ustvari razpoloženje, v katerem dobé svoj pravi smisel. Ikona je bistven del cerkvenega miljéja na krščanskem vzhodu; brez nje se ves nepopisni čar teh prostorov razblini v nič, pa tudi ona izgubi izven tega miljéja na sili svojega dejstvovanja. Umetniška sila beuronske umetnosti je latentna, mirujoča toliko časa, da zazvene vse strune ob liturgičnem obredu; takrat šele se odkrije njen pravi, od vsakdanje umetnosti različni značaj. Slika s tušom pa zaživi v vsem svojem smislu v takozvanem »čajnem obredu«, pri katerem visi v posebni za to določeni sobi v niši, ki jo Japonci zovejo tokonoma. Vsa ceremonija je prirejena tako, da se vse priostruje na razgovor o sliki, na poglobitev v njeno mistično vsebino, v katero se potopé vsi navzoči, ko so v duhu doživeli in dopolnili to, kar je v sliki nedovršeno.

Ni slučajno, da se naš čas zanima za misticizem v umetnostni zgodovini, saj smo v zadnjem desetletju doživeli v umetnostnem hotenju gesla, ki frapantno sličijo mnogemu, kar so take dobe že uresničile. Kolikokrat smo čuli zahtevo po neposrednem izrazu duševnih doživetij, dà celo njenih slutenj in razpoloženj, ki naj si same oblikujejo formo brez ozira na tradicionalna, gledé forme uveljavljena načela; kolikokrat smo tudi v naši dobi čuli o notranji, individualni resničnosti umetnine, o dinamiki njene vsebine, o ekspresivnosti forme in podobnem. Osnovna toka pa sta bila vsekakor: 1. Izraziti v umetnosti senzacije, ki odgovarjajo modernim doživetjem človeka, ki se vozi v avtomobilu in v aeroplanu frčí skozi zrak (fudurizem), 2. izraziti kar mogoče neposredno duševno dramo in razpoloženje naše dobe (ekspresionizem v najširšem pomenu te besede). Naš čas je nedvomno bolj mistično kot racionalno razpoložen, le iz tega osnovnega razpoloženja si je mogoče razložiti veliki preokret v umetniškem ustvarjanju, ki se vrši pred našimi očmi. Kajti umetnost ni izraz svetovnega nazora dobe ali generacije samo takrat, kadar je v službi kake verske ali etične ideje, ampak tudi takrat, kadar je čas racionalistično nastrojen; res pa je, da je v mističnem polu osnovnega duševnega razpoloženja približanemu času umetnost globlja, njena vsebinska stran jačja in njena zveza z duševnimi stanji intimnejša. Oblike tega pola umetniškega ustvarjanja so lahko prav tako mnogovrstne kakor one realističnega, kajti v vsaki je dana možnost, da se pri posebnem razpoloženju ali smeri hotenja njenega ustvaritelja izprevrže v odgovarjajoči stadij na nasprotni strani. Sami smo videli pogosto, da, kakor hitro je impresionizem prenehal biti znanstven in je začel špekulirati o bistvu



doživetij in o izrazu duševnosti, se je že tudi izpremenil v ekspresionizem. V razvoju naše lastne umetnosti se ravno v izrazitem impresionistu Jakopiču stikata oba pola, kajti on gotovo ni manjši ekspresionist, ki operira izključno z barvnimi sredstvi, kakor impresionist. Pri njegovih »vizionarnih« slikah se to najbolj vidi. Isto kot o impresionizmu velja o realizmu splošno, kajti kakor hitro postane monumentalni, dekorativni ali psihološki, se že približuje drugemu polu. Lahko rečemo, da, kakor obče duševno razpoloženje človeštva neprenehoma niha med stvarno realnostjo in duhovnostjo, tako se izpreminja umetnost iz objektivne slike v subjektivno, iz realistične v ekspresionistično, ki pa je vedno izraz svojevrstnih mističnih teženj.

## SODOBNO RUSKO SLOVSTVO<sup>1</sup>

BORIS KONSTANTINOVIC ZAJCEV.

### Osebnosti in gibanja.

#### 1. Velika žetev.

Mi ne vemo, zakaj so se prav v prvih treh desetletjih XIX. stoletja porodili v Rusiji možje, ki so postali velikani njenega slovstva. Toda je tako. Puškin, Tjutčev, Gogolj, Lermontov, Turgenjev, Dostojevskij in Tolstoj so napolnili s seboj vse stoletje, živeli so različna življenja, mirna in viharna, toda nikdar brezpomembna, proslavili so i svojo dobo i ljudstvo — prišli pa so na svet vsi med ll. 1799. in 1828.

Porodilo jih je plemstvo, razred gospodov. Suženjske dojilje so jih vzgojile, gozdovi in polja osrednje, moskovske Rusije so jih obdajala. Naučili so se jezika Moskve, Orjola in Tule — ruske Toskane. Rastli so med kmeti kot gospodje in na gosposki način; z naklonjenostjo, z dobroto so ravnali z ljudstvom. Ustvarili so aristokratsko literaturo, toda vso prepojeno z onim elementom, ki se ga je bila napila njih mladost: z ljudstvom. Kajkrat je galicizem pisatelja, visoke osebnosti v sirovem jopiču, ganljiv! Samo Dostojevskij stoji nekoliko ob strani; je plemenit, a ni več »barin« (gospod). Rodil se je pozno in je umrl med zadnjimi. Pred zatonom je ustvaril strašno, proroško delo »Bese«. »Intelligent« je bil deloma tudi Turgenjev in tudi on je upodabljal nove ljudi (»Očetje in sinovi«), predhodnike sedanjih upraviteljev Rusije. Pisal je, kot je sicer delal vse ostalo, z nežnostjo in razumnostjo. Dostojevskij pa je, ob strani stoječ, slutil novo dobo. Čutil je bese v zvoku druge

<sup>1</sup> Avtoriziran prevod predavanja (priobčenega v izborni reviji »Russia« II, 3—4, Napoli, Ricciardi edit, 1924), ki ga je Boris Zajcev, eden najodličnejših sodobnih ruskih pisateljev, imel v Rimu, oktobra 1923. — Alojzij Res.



POKROV (NOVGORODSKA IKONA)  
OKOLI 1500).

kulture, ki se je komaj pričenjala. Pokazal nam je to, kar se je ob njegovem času šele pričelo prikazovati in je prešel v večnost.

Velika žetev našega slovstva je žetev monumentalne proze: le drugo mesto pritiče čisti liriki. Poem, kot je »Divina Commedia«, je Rusiji popolnoma neznan. Toda, kar se tiče romana, se more naša klasična doba primerjati samo z isto dobo Francije.

Ruski roman je cvetel v lenem, elegantno rafiniranem življenju gospode in je z njegovim zatonom ugasnil. In Dostojevskij stoji vnovič ob strani: prehitel je ritem svoje dobe. Melanholičnemu Turgenjevu se je zdel »parvenu«, in nervozno utripanje, obsedenost njegovih junakov ni več zvezana z deželo — z ljudstvom. Kot prvi je razumel Peterburg kot glavno mesto, modernost in pekel; ljudje imajo pri njem drugačno hojo kot pri Turgenjevu, Tolstem, bolj ostro postavi nasproti praznini mesta podobo Kristovo — tu vidi z Gogoljem moč. Svet ruskih velikanov so vznemirjale velike snovi: Bog, človek, greh in ljubezen. Usoda in smrt — to so besede in duševni toki, ki so prihajali iz »mirnih« podeželskih posestev. Na enem izmed teh, sloviti Jasni Poljani, je Lev Tolstoj polovico svojega življenja pripravljaval dinamič za ono kulturo, sredi katere je bil sam vzrastel.

Toda vse to je prešlo. Njih svet — je preteklost. Oni so že legenda, veliki junaki naših »bylin«.