

13

VOJESLAV MOLĚ

UMETNOSTNA ZGODOVINA IN PROBLEM
UMETNIKOVE OSEBNOSTI

RAZPRAVE II
FILOZOFŠKO-FILOLOŠKO-HISTORIČNI RAZRED
SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI

SPREJETO NA SEJI DNE 17. JULIJA 1943.

Umetnostna zgodovina in problem umetnikove osebности

Prispevek k načelnemu vprašanju

I

Ko sem se pred par leti začel pečati z umetnostjo N. Poussina ter skušal natančneje določiti njeno mesto v zgodovini francoskega in sploh zapadnoevropskega slikarstva XVII. stoletja, mi je kmalu postalo jasno, da je to vprašanje le del obširnejšega problema, ki se ne tiče samo Poussina, ampak ima splošni in načelni značaj. Ta problem bi moral biti rešen ali vsaj kolikor mogoče vsestransko pojašnjen, preden se skuša odgovoriti na vprašanja, med katera spada tudi problem vsestranske zgodovinske opredelitve Poussinove stvariteljske osebности. Kako je ta stvar mišljena, je razvidno že iz zamotnosti problemov, ki jih nudi zgodovinsko mesto Poussina. Kot glavni predstavnik francoskega klasicizma je Poussin sicer nenavadno enoten pojav, v genetičnem oziru je pa vendarle tako zelo povezan z elementi, ki niso klasicističnega izvora (med drugim n. pr. z beneškim slikarstvom), ter je kot individualnost tako svojevrsten, da kratka in enoznačna formula klasicizma te individualnosti kljub vsemu le ni v stanu izčrpati in opredeliti. Še bolj komplicirano pa postane vprašanje, če gledamo Poussina v zvezi z raznovrstnimi istodobnimi strujami francoskega, flamskega, italijanskega ali pa tudi še španskega slikarstva. Pred tem ozadjem so njegove individualne poteze sicer izrazite in jasne, tem težje pa je odgovoriti na osnovno vprašanje, kaj je njegova umetnostna osebnost, gledana zgodovinsko, in kaj pomeni v občem umetnostnem dogajanju XVII. stoletja. Kar velja za Poussina, velja prav tako tudi za vsako drugo umetniško osebnost. S tem pa je načeto eno izmed osnovnih vprašanj umetnostne zgodovine. Od njegove pojasnitve namreč ni odvisno samo, kakšen je pomen osebности v umetnostni zgodovini, kaj in kakšna je ta osebnost in kakšna je njena funkcija v odnosu do tradicije, marveč je morebiti mogoče celo, da se nam načelno pojasnijo tudi smisel, temelji in cilji umetnostne zgodovine. In prav v tem smislu predstavljajo naša izvajanja prispevek k pojasnitvi teh vprašanj.

Umetnostna zgodovina, gledana kot veda s posebnimi nalogami in metodami, predstavlja danes pestro sliko, razlagano na najrazličnejše načine. Vse njene različne struje in teoretska utemeljevanja pa se dajo v jedru reducirati na dva načelna pogleda: na eni strani zgodovina umetnostnega dogajanja, gledanega z vidika zaporednega časovnega dogajanja, na drugi strani pa predočevanje stvariteljskih osebnosti. V prvem slučaju so predmeti umetnostne zgodovine kaj raznovrstni; ne glede na vse kritično pomožno in razčiščevalno delo, ki ga mora predvsem vršiti, so njene naloge obsežene prav tako v stilskih določitvah in razvrstitvah kakor v pojasnjevanju vprašanj, ki jih nudi nastajanje, pojavljanje, razcvetanje, ponehavanje, spreminjanje in zamiranje umetnostnega izražanja oblik. V drugem primeru, ko je način dojetanja in predstavljanja monografski, je njen predmet le eno delo oziroma skupina del, ki jih veže umetnikova osebnost. Dojetje samo pa je tukaj le toliko zgodovina, kolikor se interpretacija slehernega stvariteljskega pojava, ki samo ob sebi umevno obsega tudi razlago genetičnih zvez, že sama spreminja v zgodovino.

Jasno je, da nobena teh oblik umetnostne zgodovine ne daje sama zase popolne slike bistvenega poteka ali jedra dejstev, ki naj sestavljajo zgodovino umetnostnega dogajanja. Prva vnaša v opazovanje in razlago umetnostnih pojavov neobhodno potrebni pojem razvoja, s katerim operira in se nanj naslanja, ter mora graditi več ali manj abstraktne, mnogokrat tudi naravnost izumetničene razvojne konstrukcije. S temi konstrukcijami se živa, historična resničnost ne ujema. Predvsem se z njo ne ujema preteklost umetnostnega dogajanja, občutena v opredeljenem zgodovinskem momentu in okolju niti kot živa celota niti kot podrobno ustvarjanje in delovanje. Ta ugovor ostane v veljavi tudi tedaj, če smatramo za upravičeno razlago, samo ob sebi umevno, da namreč rekonstrukcija zgodovinske preteklosti ni mogoča brez poenostavljenj in skrajšav, ki edine olajšujejo pregled zamotanosti posameznih dejstev in odkrivanje genetičnih zvez. Tudi v takšnem slučaju ostane namreč še vedno neovržen pomislek, ki ne velja samo za umetnostno, marveč sploh za sleherno zgodovino in ki se veže z osnovnim pojmovanjem dogajanja v času in časovnih kriterijev ter v prvem hipu naravnost preseneča: da namreč sedanost vpliva na preteklost.¹ Kakor koli pa gledamo na takšna izvajanja, je vsekakor neovržno in velja tudi za umetnostno zgodovino, pojmovano kot razvojno zgodovino, da odkriva sedanost v preteklosti pojave in težnje,

¹ H. Bergson, *Le possible et le réel*. V knjigi: *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Quatrième édition. Paris, 1934.

ki se jih živa preteklost v resnici sama gotovo ni zavedala in jih nedvomno ni tako pojmovala, ter vidi prav v njih glavne in odločilne momente razvoja, vodeče do vsakokratne sedanjosti, t. j. do poznejšega stanja umetnostnega ustvarjanja.

Primerov za takšno postopanje v razvojni umetnostni zgodovini je več kot dovolj. Klasični primeri za to so med drugim metamorfoze, ki so jih v teku zadnjih desetletij preživeli pojmi renesanse, klasicizma, romantike, baroka itd. Vsak izmed navedenih pojmov je prvotno označeval jasno določeno umetnostno smer v opredeljenem času in kulturnem okolju ter je bil nedvoumno jasen. Nato je prišla »sedanjost« in je začela iskati in razkrivati podobne in sorodne jim pojave v preteklosti ter jih določevati kot genetične momente poznejšega razvoja ali pa jih označevati vsaj kot splošnoveljavne, več ali manj povsod obstoječe umetnostne tendence. In končni izid teh revizij je bil, da je bilo naenkrat vse polno renesans; nekateri so videli takšno renesanso že v aleksandrijsko navdahnjenih stenskih slikarijah v rimski cerkvi S. Maria Antiqua iz začetka VII. stoletja; nato je sledila karolinška renesansa, potem je prišla renesansa, ki jo predstavlja romanska umetnost; v Bizancu pa se jim je pridružila še renesansa dobe macedonske dinastije in končno renesansa dobe Paleologov. Prvotni pojem renesanse kot umetnosti XV. in XVI. stoletja, ki je v nasprotju z umetnostjo srednjega veka, pa se je pri tem razblinil tako rekoč v nič in postal do neke mere sam sebi problem, kar je navsezadnje razumljivo, ker se je opustila jasna časovna in smerna opredelitev, s katero je bil identičen v hipu, ko je nastal. Nekaj podobnega se je zgodilo s klasicizmom, ki se je iz nedvoumno opredeljenega francoskega klasicizma XVII. stol. in iz nič manj jasno določenega klasicizma konca XVIII. in začetka XIX. stol., torej iz historičnega pojma prelevil v občo oznako osnovne umetnostne tendence, polarno nasprotne pojmu romantike. Romantiko samo, prvotno ime določene umetnostne smeri XIX. stoletja, so kmalu začeli odkrivati vsepovsod. Pojavila se je v Angliji XVIII. stol., odkrili so jo sredi baroka, ugotovili so jo celo v italijanskem quattrocentu in v antiki, dokler ni slednjič postala opredelitev, ki lahko služi za oznako umetnosti vseh časov in okolij. Z barokom tudi ni drugače; »baročne« tendence so videli v pozni gotiki, v bizantinski umetnosti, v pozni antiki in v umetnosti izvenevropskih centrov. V vseh navedenih primerih je rezultat ta, da na ta način sedanjost razkrajaja preteklost, ko ruši, kar je bilo enotno, in vnaša v preteklost momente, ki jih v nji ni bilo.

Ta vpliv sedanjosti na preteklost nam postaja morebiti še razumljivejši v primerih druge vrste, ki so nam posebno blizu. Izhodišče zanje je pogostokrat neka sodobna umetnostna struja, ki išče in odkriva sebi sorodne težnje v preteklih dobah umet-

nostnega dogajanja. Prav za prav je pa to vendarle več nego samo umetnostna struja; saj je ta struja v bistvu samo umetnostni izraz in ekvivalent bolj ali manj splošne in globoke psihične usmerjenosti dobe ter se prav zato tem laže zrcali tudi v znanstveno kritičnem iskanju in ugotavljanju. Tako n. pr. nedvomno ni bil gol slučaj, če je Wickhoff² v rimski umetnosti avgustovske in flavijske dobe odkril rimski »impresionizem«, saj je vendar sam pripadal dobi in generaciji živega modernega impresionizma, ali pa če je, skoraj istočasno, A. Riegl,³ v svojih nazorih modernejši in po svojem čustvovanju naprednejši, razodeval v poznorimski umetnosti tendence, ki so že skoraj identične z vsem, kar je v moderni umetnosti prišlo do izraza kot ekspresionizem. In povsem podobne so nedvomno tudi notranje pobude, ki so v moderni umetnostni zgodovini privedle do popolnega prevrednotenja umetnostnega ustvarjanja celih dob, ki je poprej vzbujalo le malo pozornosti ali so ga včasih celo komaj smatrali za umetnost. Tako se je n. pr. zgodilo z umetnostjo predzgodovinskih dob ter primitivnih narodov in plemen; tako je bilo končno tudi z bizantinsko umetnostjo, ki se njeni spomeniki ne samo glede zgodovinskega pomena, marveč tudi z ozirom na kvaliteto izraznosti ocenjujejo danes docela drugače kakor pred sto leti. Še večja in neposrednejša pa je v tem oziru vzpodbuda, izhajajoča naravnost od sodobne umetnosti oziroma posameznih umetnikov, ki odkrivajo v umetnosti minulih dob ali oddaljenih kulturnih krogov svojim lastnim sorodne tendence, se naslanjajo na vzore, ki jih te umetnine nudijo, ter jih na ta način približujejo lastnemu času, jih aktualizirajo in modernizirajo. Nedvomno je to pot, po kateri je bila n. pr. odkrita najprej »modernost« Velasqueza in pozneje El Greca ali pa so bile razodete sodobne poteze v slikarstvu Fransa Halsa in v preteklem desetletju J. Vermeera van Delfta. Tako je med drugim tudi prišla na površje »ekspresionistična« plastika afriških črncev ali pa je bilo izvršeno popolno prevrednotenje v zgodovinski in estetski oceni srednjeveških ruskih ikon. Našteti primeri, ki bi jih seveda lahko pomnožili po mili volji, so sami po sebi povsem naravna, logična in razumljiva dejstva; odmev, ki ga včasih budijo v znanosti, pa lahko vodi do nezaželenih posledic in napačnih zaključkov. Včasih se namreč zdi, kakor da to aktualiziranje minulega umetnostnega dogajanja podira pregrade med zgodovinskimi dobami, ko vsepovsod odkriva in hkratu gradi genetične zveze in vezi notranjega sorodstva med sedanostjo in preteklostjo ter omo-

² Fr. Wickhoff, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis)*. Berlin 1912.

³ A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, I. Teil. Wien 1901.

goča in utemeljuje poljubne konstrukcije zgodovinskega razvoja v umetnostnem ustvarjanju.

In vendar zadostuje ogledati si nekoliko natančneje to ali ono izmed takšnih konstrukcij, da se spozna, koliko je v njih izumetničenega. Tako je n. pr. pred leti W. Weisbach napisal zgodovino impresionizma,⁴ ki da se začenja prav za prav že pri umetnosti paleolitskega človeka, se pojavlja v antiki ter traja s presledki do najnovejšega časa. Kako je s to zadevo? Impresionizem je pojem, ki označuje prvotno popolnoma opredeljeno slikarsko strujo druge polovice XIX. stoletja; ta struja je nastala v Franciji ter se je od tam razširila po Evropi in Ameriki in izzvala v raznih deželah svojevrstne odmeve odvisno od tega, na kakšna tla in tradicije so njene težnje in izrazne forme pač naletele. Razumljiv je impresionizem v tem smislu kot poseben zgodovinski pojav edinole v zvezi s slikarstvom XIX. stol. Gledanje, ki vidi in ugotavlja »impresionizem« v slikarstvu raznih preteklih dob, mora potemtakem izhajati od povsem drugačnih premis. Te premise smatrajo za impresionizem nekatere tehničnokonstruktivne in koloristične elemente, značilne za slikarstvo Cl. Monetja, Sisleya i. dr., abstrahirajo pa od zgodovinske celokupnosti modernega impresionističnega slikarstva, v kateri je edino obsežen njegov pravi smisel. In kdor hoče n. pr. ugotoviti značilne poteze impresionizma m. dr. v pompejanskem ali beneškem slikarstvu ter jih veže z moderno impresionistično šolo, ne dela nič drugega, kot da vnaša v zgodovinsko preteklost sodobno gledanje, pojme, predstave in dejstva, kar seveda nasprotuje pravilni in upravičeni rekonstrukciji zgodovinske resničnosti.

In še nekaj. Navedeni in njim podobni primeri gledanja in ocenjevanja umetnostnih dejstev kot zgodovinskih faktov v verigi nepretrganega razvoja sicer niso med seboj enaki, njihov končni rezultat pa si je vendarle povsod podoben ali skoraj isti. Naj namreč vidijo v raznih konkretnih strujah preteklosti le eno izmed takšnih ali drugačnih osnovnih možnosti umetnostnega oblikovanja, ki se vedno iznova ponavljajo, ali pa če odkrivajo v njih le poedine stopinje neprekinjenega razvoja umetnostnega ustvarjanja, vsakokrat je njih izhodišče, če se tega zavedajo ali ne, zasidrano v nekakšnem determinističnem pojmovanju slehernega zgodovinskega dogajanja. Ne da bi se na tem mestu spuščali podrobneje v kritiko problemov determinizma, imanentnega v zgodovini, pa naj si bodo podprti s takšno ali drugačno dialektiko, ni pač nobenega dvoma, da mu v vsem, kar se tiče kulturnega in še posebno umetnostnega ustvarjanja, nasprotujeta že sam pomen

W. Weisbach, *Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*. Berlin 1910—1911.

in vloga subjektivnega značaja umetnikove osebnosti. Najmanj, kar se z absolutno gotovostjo lahko trdi, je to, da ta subjektivnost zožuje in zmanjšuje faktični pomen te vrste razvojnih konstrukcij. Saj je jasno, da na ta način ni mogoče pojasniti ne umetnosti Michelangela ne Rembrandta ne Rubensa ne Manetja in ne Cézannea. Prav umetnost te vrste pa odločuje, kakor bomo videli, v zgodovini o tem, kar sploh lahko imenujemo razvoj in pravem pomenu besede.

Kakor je iz vsega tega razvidno, je v umetnostni zgodovini vrednost razvojnih konstrukcij, ki skušajo pojasniti umetnostne pojave v časovni razvrstitvi kot bolj ali manj enosmerni, notranje logični in dosledni potek, v marsikaterem pogledu zelo problematičnega značaja. Osnovni nesporazum pa tiči v tem, da začenjajo vse te raznovrstne konstrukcije v kritični miselnosti prej ali slej dobivati drug pomen, to se pravi, da jih ne smatrajo več samo za pomožne konstrukcije, kar so v resnici, ampak da se začenjajo zdeti višje razvojno načelo, imanentno vsemu umetnostnemu poteku, ki nekako nadomešča dejansko zgodovino samo.

V primeru ž njimi je drugi aspekt umetnostne zgodovine, ki se osredotočuje okrog dela posameznih stvariteljskih osebnosti ali pa tudi umetnin, veliko konkretnější. Saj je njegovo izhodišče vselej jasno opredeljen objekt, ne pa aprioristično gledanje, ki bi vnašalo v kritično presojanje takšne ali drugače pomožne konstrukcije, katere bi utegnile zmanjšati vrednost končnih izsledkov. Seveda se pa tudi v tem primeru vsiljujejo gotovi pomisleki. Ti se sicer ne tičejo absolutne tehnosti samega monografskega načina dojemanja in predstavljanja, ki je popolnoma utemeljen, pač pa razmerja te vrste monografije do umetnostne zgodovine kot celote. Res je sicer, da odkriva monografska kritika tudi genetične zveze opredeljene umetnine ali celokupne osebnosti in postaja s tem sama ob sebi zgodovina. Vendar pa podaja tudi te vrste zgodovinsko gledanje in presojanje le majhen odsek iz velikega niza zgodovinskega dogajanja in nam tudi v najboljšem slučaju ni v stanu nuditi celotne slike neizmerno kompliciranega umetnostnega dogajanja v teku ene ali več zaporednih dob hkratu. Načelno je torej to gledanje pravilno in upravičeno, na drugi strani pa ne nudi onih velikih perspektiv, iz katerih bi lahko pregledali potek umetnostnega ustvarjanja velikih razdobij.

Tako se torej predstavljata v teoriji obe načelni gledanji, ki sta značilni za umetnostno zgodovino. V praksi je stvar seveda nekoliko drugačna. V praksi je tako, da gre v veliki večini slučajev za zelo raznovrstna vprašanja, ki jih najbolje označimo, če rečemo, da gre v prvem slučaju za probleme, pri katerih lahko abstrahiramo od umetnikove osebnosti kot

takšne, medtem ko je v drugem primeru prav ta osebnost centralno in prav za prav edino bistveno vprašanje. Tako nam n. pr. umetnikova osebnost ni prav nič potrebna, kadar skušamo ugotoviti in podrobneje raziskati osnovne tendence, ki mnogokrat obvladujejo umetnostno ustvarjanje celih dob in kulturnih krogov, ali pa podrobnosti umetnostnega oblikovanja. Jezik form, iz katerih so sestavljeni izdelki najraznovrstnejših umetnostnih panog, predstavlja sam zase nekaj tako osnovnega in občega ter je tako nujen substrat možnosti slehernega umetnostnega oblikovanja in izražanja, da lahko govorimo o njem samem kot takšnem, ne da bi se morali pri tem spuščati v proučevanje posameznih umetnin kot enkratnih izraznih celot. In samo ob sebi je umevno, da tvorijo n. pr. problemi, ki jih nudi zgodovina tipov v arhitekturi ali v kaki drugi umetnostni panogi, svet sam zase, ki je v nekem smislu brez nadaljnjega »razvojen«, in da so podobnega značaja nešteti drugi problemi, ki se prav tako tičejo podrobnosti umetnostnega ustvarjanja. Na drugi strani pa niso nič manj številni problemi, ki jih nudi umetnikova osebnost; saj je dovolj, če omenimo različne možnosti biološkega, psihološkega ali pa sociološkega gledanja, ki vsaka po svoje in vsaka drugače odgovarjajo na stavljena jim vprašanja. Vendar pa to vse skupaj le ne zmanjšuje notranje nejasnosti, ki tiči v vsaki izmed omenjenih dveh osnovnih možnosti umetnostne zgodovine. Kljub vsemu navedenemu ostane namreč vedno in povsod osnovno vprašanje isto, ki ga umetnostna zgodovina sicer skuša premagati na razne načine, a ga v bistvu le ne more popolnoma premostiti.

Seveda z vsem tem nikakor ni izrečena negativna kritika dejanskega dela in uspehov umetnostno zgodovinske znanosti. Takšna kritika bi ne bila samo krivična, ampak naravnost nesmiselna. Saj je bilo prav s pomočjo navedenih in ostalih neomenjenih metodičnih postopkov omogočeno in doseženo vse ono plodno, pozitivno, neizmerno raznovrstno in bogato delo, ki pomenja moderno umetnostno zgodovino. Če pa so še vedno kje vrzeli, tega ni kriva sama veda, ampak značaj njene snovi, ki stavlja vedno nova vprašanja in zahteva nove odgovore.

Če abstrahiramo od starejših metod približno tja do polovice XIX. stol., ki včasih, kakor n. pr. še pri Burckhardt, smatrajo umetnostno zgodovino prav za prav za dopolnilo kulturne zgodovine ali pa naravnost vanjo prehajajo, je bila v mnogem oziru najplodnejša t. zv. razvojna zgodovina likovne umetnosti, ki je do današnjega dne ohranila svojo načelno vrednost in pomen. Njeno delo in njeni uspehi so ogromni. Korak za korakom je ugotovila in opredelila posamezne faze stila krajših in dolgotrajnejših dob in razkrivala njih med-

sebojne genetične povezanosti ter na ta način pojasnila marsikateri pojav, ki bi bil brez njenih ugotovitev ostal zgodovinsko nerazumljiv. V dunajski umetnostno zgodovinski šoli je dozorel poskus prekoračiti njene meje in razložiti umetnostno razvojno zgodovinsko dogajanje kot nepretrgano realiziranje notranjega imanentnega načela, kar je prišlo do izraza v koncepciji »umetnostnega hotenja«, ki jo je A. Riegl⁵ videl uresničeno v postopnih stopinjah antične umetnosti, počenshi od staroegiptovske pa vse tja do poznoantične. V podobno vrsto zgodovinskih koncepcij se mi zdi da spada prav za prav tudi poskus W. Pinderja,⁶ ki pojasnjuje menjave v umetnostnih tendencah s pomočjo problema generacij in se mora pri tem seveda tudi naslanjati na koncepcijo notranjega imanentnega razvojnega principa ter morda nehote in nevede s svojimi že v naprej obstoječimi entelehijami uvaja v umetnostno ustvarjanje načelo determinizma. Na drugi strani pa sta si spet notranje sorodni koncepciji H. Wölfflina in J. Schlosserja. Medtem ko ugotavlja prvi⁷ gotove osnovne možnosti formalnega oblikovanja, v katerih mu je obseženo bistvo umetnine, ter sestavlja na ta način neke vrste gramatiko umetnostnega izražanja v opredeljenih dobah, gre Schlosser⁸ še korak dalje ter vidi, po duhu soroden neohegelističnim nazorom B. Croceja,⁹ v umetnostni zgodovini realizacijo dveh osnovnih procesov: na eni strani zgodovino umetnostnih form kot jezika likovne umetnosti, na drugi pa zgodovino stila; le-ta je obsežena v izraznosti posameznih umetnin. Spet drugačna je zasnova, od katere izhaja Dvořákovo¹⁰ pojmovanje umetnostne zgodovine kot zgodovine duha; za njeno osnovo je najznačilnejše pač to, da je enotnost umetnostnega dogajanja v zgodovinski vrsti zasidrana v občem dogajanju in idealistično pojmovanem postopnem realiziranju človeškega duha, s čemer bi bila po Dvořákovem mnenju premostena nasprotja med posameznimi umetnostnimi dejstvi in njihovo zgodovinsko celoto.

Vsaka izmed navedenih zasnov umetnostne zgodovine, katerim bi lahko dodali še vrsto drugih bolj ali manj podobnih iz novejšega časa, je nedvomno upravičena in se da utemeljiti, prav tako, kakor se da utemeljiti metodično postopanje v absolutni večini del francoske umetnostne zgodovine, ki se

⁵ Al. Riegl, op. cit.

⁶ W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin 1926.

⁷ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1915.

⁸ J. Schlosser, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bild. Kunst*. Sitzber. der Bayer. Akad. der Wiss. Philos.-histor. Abt., 1935. H. 1. München 1935.

⁹ B. Croce, *La critica e storia delle arti figurative*. Questioni di metodo. Bari 1934.

¹⁰ M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1925.

omejuje na probleme, katere lahko rešuje z nespornimi historičnimi kriteriji, medtem ko prepušča vprašanja t. zv. umetnostne vede problematiki estetike.¹¹ Kljub temu pa pri vseh teh postopanjih le še ostane neko notranje nasprotstvo med posameznim primerom umetnostnega dogajanja, ki je realizirano v umetnini, in zgodovino, ki naj veže umetnine v enotno časovno genetično historično celoto. Če gre res za umetnost kot takšno, ne pa samo za posamezne sestavne elemente strukture umetnin, ne moremo in ne smemo prezreti, da je zanjo vedno in povsod izhodišče umetnina kot enkratni celotni izraz, za kateri je vsakokrat odločilna umetnikova osebnost, ki se v nji izraža.

V zvezi z vsemi temi vprašanji se nam torej sam ob sebi nudi kot eden osnovnih problemov umetnostne zgodovine problem umetnikove osebnosti, in sicer ne kot načelni pojav, kajti kot takšen pripada področju psihološkega raziskovanja stvariteljskih procesov, pač pa kot pojav, gledan iz perspektive zgodovine. In morebiti nam pojasnitev tega problema nudi nove možnosti za zgodovinsko presojanje umetnostnih pojavov.

II

Odgovor na vprašanje, kakšen je odnos umetnostne osebnosti nasproti zgodovinskemu dogajanju in obratno, ni enostaven in lahek. Vse se tukaj zdi nepregledno in skrajno zamotano. O tem, da ni mogoče primerjati in na enak način presojati stvariteljskih osebnosti, pripadajočih raznim dobam in kulturam, bi bilo pač odveč razpravljati. Prav tako pa tudi ni mogoče meriti z istim merilom osebnosti, ki so izšle iz iste dobe ter se istočasno v njej udeležujejo. Četudi sta n. pr. Rafael in Michelangelo deloma otroka bolj ali manj istega kulturnega ozračja, ju loči kot osebnosti nepremostljiv prepad, kakor sta tudi Frans Hals in Rembrandt predstavnika dveh različnih umetnostnih svetov. Vse to je jasno in je dovolj utemeljeno že v tem, da je sleherna izrazita stvariteljska osebnost samo enkratna, individualna in subjektivna. Na drugi strani pa so Rafael, Michelangelo, Frans Hals in Rembrandt vendar tudi osebnosti, ki imajo vsaka posebej svoj lasten pomen tudi v zgodovini. Svet, ki ga je vsaki izmed teh umetnikov ustvaril, je sicer svet sam zase, hkratu pa zavzema opredeljeno mesto v občem zgodovinskem poteku umetnostnega ustvarjanja kot enkratna realizacija nečesa povsem osebnega, hkratu pa tudi razodetja, ki ni ostalo brez sledov, marveč je velikega pomena za nadaljnji potek umetnostnega dogajanja in je obdržalo

¹¹ Dober pregled nudi V. Feldman, *L'esthétique française contemporaine*. (Coll. Nouvelle encyclopédie philosophique.) Paris 1936.

kljub vsem poznejšim strujam svojo absolutno vrednost. Če skušamo odgovoriti na vprašanje, v čem je obsežen pomen enkratnosti in obenem zgodovinske funkcije umetnostne osebnosti, pa gotovo ne bo odveč, če najprej natančno pojasnimo pojme, s katerimi moramo operirati.

Izhodišče slehernih izvajanj o umetnosti je samo ob sebi umevno umetnina. Vsaka umetnina je enkraten, celoten, sam v sebi zaključen izraz, ki ne rabi nobene nadaljnje dopolnitve in je izveden v določeni snovi in tehniki. Njegova struktura je sicer vedno sestavljena iz raznovrstnih, mnogokrat umetnostno heterogenih elementov, ki niso samo podrejeni celoti, ampak tvorijo z njo naravnost nerazdružen organizem. Ta izraz, ki je izsledek osebnega stvariteljskega procesa in prihaja do veljave v značilnosti stila umetnine, s katerim je identičen, vsebuje po nujnosti, iz katere nastaja, osnove spoznavno-konstruktivnega značaja. Kakršna koli je namreč umetnina, arhitektonska, kiparska ali slikarska, monumentalna ali miniaturna, čemur koli služi, ali je verska ali posvetna, kulturna ali dekorativna, javna ali namenjena zasebnemu intimnemu ugodju, vsakokrat je v nji zgrajen poseben svet, sestojč iz elementov, ki so bistveni za umetnikovo gledanje, čustvovanje, pojmovanje in izgradnjo sveta, a so zasnovani in izraženi v jeziku njegove posebne umetnostne panoge. Ti spoznavno konstruktivni elementi seveda niso razumskega značaja in niti ne morejo biti nadomeščeni z intelektualnimi ali vanje »prevedeni«, saj bi bila v takem primeru umetnost odveč, kar bi bil nesmisel. Zato pa le niso nič manj notranje nujni, manj važni ali manj »resnični« od intelektualnih, verskih, mističnih ali moralnih spoznanj in konstrukcij ter izraznostnih možnosti in oblik.

Likovna umetnost je potemtakem posebna panoga kulturnega stvariteljstva, ki predstavlja ne samo vsoto teh udejstvanj, realiziranih v neskončni vrsti umetnin, ampak hkratu tudi vseh njihovih potencialnih možnosti, zgodovina umetnosti pa veda, ki razvršča umetnine v časovnem redu, skuša določiti njih genezo, medsebojne zveze in odnose. Značaj umetnine, kot smo ga zgoraj opredelili, pa daje tej zgodovini čisto posebno obeležje. Če so namreč, kakor je bilo rečeno, v umetnini obsežene osnove spoznavno konstruktivnega značaja, tedaj je umetnostno ustvarjanje iskanje edino pravega, osebnega izraza za dano spoznanje in na njem osnovano konstrukcijo, torej iskanje umetnostne »resnice«, njegova zgodovina pa ugotavlja in predstavlja poti, ki so v časovnem okviru in razporedu vodile k tej resnici.

Vsiljuje se vprašanje, ali in koliko so te poti, če gledamo na zgodovino kot na dogajanje, sestavljeno iz večjih celot, enotno ali enako usmerjene. Da takšne dosledne enosmernosti

ni mogoče pričakovati med umetnostnimi pojavi, pripadajočimi različnim kulturnim krogom, četudi so si časovno zaporedni, kot n. pr. med umetnostjo starega Egipta in stare Grčije, je brez nadaljnega razvidno. Seveda pa na drugi strani prav v tem primeru lahko ugotovimo, da je grška umetnost po svoje reševala nekatere probleme, ki jih je poznala ter na sebi lasten način razvozljala že umetnost starega Egipta. V mejah ene in iste kulture je zadeva manj prozorna. Tako se v zgodovinskem poteku plastičnega oblikovanja, na pr. v zgodovini starogrške plastike ali tudi v zgodovini plastike romanske in gotske dobe dajo nedvomno ugotoviti zaporedne faze, vodeče od najstarejšega arhaizma do klasicizma in še preko njega vse tja do poznega helenizma, v katerih je vsaka naslednja videti kakor logično nadaljevanje in razvoj plastične problematike, ki jo je bilo načelo že poprejšnje razdobje. Vendar pa od takšnih ugotovitev ne vodi še nobena pot do spoznanja in dokaza, da je zgodovinski potek umetnostnega oblikovanja morebiti enak nepretrganemu in doslednemu razvoju, pa bodisi da rabimo pojem razvoja v pomenu prehajanja od nižjih k višjim formam bodisi v pomenu izpopolnjevanja in napredka. Beseda razvoj ne more v zgodovini umetnosti pomeniti nič drugega kakor enostavni faktični potek zaporednega dogajanja brez kakršnih koli apriorističnih, bolj ali manj determinističnih oznak samega historičnega procesa. Da je to tako in ne drugače, bo postalo v pričujočih izvajanjih jasno že samo ob sebi. Za enkrat pa je dovolj, če se vrnemo k umetnini sami kot takšni ter jo skušamo uvrstiti v zgodovinski razvoj.

Že sam pojem umetnine kot enkratnega, v sebi zaključnega, neponovljivega in neizpopolnjivega izraza jo tako zelo izolira od vseh ostalih istočasnih, starejših in poznejših umetnin, da je v prvem hipu težko najti pot od nje do njih. Ker pa je umetnina obenem produkt osebnega stvariteljskega procesa, se samo ob sebi vsiljuje vprašanje stvariteljske osebnosti in funkcije, ki jo ta osebnost vrši v zgodovinskem poteku. Ne da bi se pri tem spuščali v druge načelne probleme umetnostne osebnosti, ki spadajo, kakor je bilo že rečeno, v druga področja, je dovolj, če opozorimo na enkratne, individualne in subjektivne elemente, ki so vedno in povsod nerazdružno spojeni s pojmom stvariteljske osebnosti in vsake osebnosti sploh. Prav po teh elementih se loči osebnost in se razlikuje od vsega občega in splošnega. Na drugi strani pa je jasno, da ne ustvarjajo obče in splošne poteze, ki so skupne vsej umetnosti ali vsaj večjemu ali manjšemu številu umetnih, vezi samo med posameznimi umetninami, ampak da prihajajo do izraza tudi v samem zgodovinskem poteku. Takšne vezi so: osnovna načela oblikovnega jezika in izražanja, brez katerih umetnost ne bi bila razumljiva; skupne poteze, ki jih daje svojim delom

isti umetnik; duhovno sorodna usmerjenost umetnikov iste dobe in okolja; skupne načelne podlage, iz katerih raste kaka umetnostna kultura itd. Kratko rečeno, obče in splošno je obseženo v vsem onem, kar imenujemo tradicijo. In zato je le naravno, da pride stvariteljska osebnost v veliki meri do izraza prav v tem, kakšen je njen odnos napram tradiciji. Zato si moramo biti na jasnem tudi glede pojma tradicije, njenega značaja in njene zgodovinske funkcije. Šele takrat se nam lahko pojasni zgodovinski mehanizem umetnostnega dogajanja, ki sega od obćih potez obseženih v tradiciji tja do posebnih črt, značilnih za posamezno umetnino.

Osnovni pojem tradicije ni in ne more biti povsod enak. Da se o tem prepričamo, je dovolj, če si na kratko ogledamo vlogo in funkcioniranje tradicionalnosti v različnih umetnostnih kulturah.

Naj nam najprej posluži primer starega Egipta in starega Orienta. Formalnih in izraznostnih razlik med umetnostjo posameznih dob starega Egipta ni mogoče prezreti. Brez nadaljnega so razvidne osnovne razlike te vrste v umetninah dob, ki jih v zvezi z zgodovino egiptovske države označujemo kot »preddinastično« dobo, kot Staro, Srednjo in Novo državo. Osnovna načela in temeljne oblike egiptovskega umetnostnega jezika ostanejo sicer vsa tisočletja trajanja egiptovske kulture malodane ista, vendar pa se spreminja izraznostna vsebina umetnin; menjavata se prav tako zasnova kakor tudi stil osnovnih tipov templja, hiše, groba, palače, plastičnih in slikarskih kompozicij. Še več se lahko reče: da so vse te velike spremembe v tesni zvezi z globokimi preoblikovanji, ki jih preživlja stari Egipt v svoji obći, državni, socialni in duhovno kulturni strukturi. Če pa skušamo iti dalje ter zasledovati in odkrivati stilistične spremembe, ki bi bile kolikor toliko osebnega značaja, v okviru posameznih dob staroegiptovske umetnosti, naletimo na težkoče, ki jim kritično analitični pripomočki in sredstva niso kos. Le v par primerih, ki pa so tem značilnejše izjeme, kakor n. pr. v umetnosti v Tell el-Amarni, se zdi, da je stvar nekoliko drugačna; so pa na drugi strani res tako izjemne, da za karakteristiko normalnega potekanja egiptovskega umetnostnega ustvarjanja ne prihajajo v poštev kot tipični primeri; pač pa je mogoče govoriti o njih v zvezi s problemom osebnosti, o čemer pozneje. Vzrok za omenjeno, razmeroma veliko enotnost egiptovske umetnosti ne tiči v tem, da je vsa ta umetnost anonimna, saj pri tem ne gre za spoznavanje fizičnih osebnosti umetnikov, ampak za njih stvariteljska obličja, ki se zrcalijo v potezah njih umetnin. Pravi vzrok je nedvomno v veliki meri sociološkega značaja in je v tem, da je umetnost starega Egipta sicer prav tako popolna in vseobsežna kot drugod, da pa v celoti staroegiptovske kul-

ture ne obstaja kot zavedno posebna kulturna in izraznostna panoga, marveč je v svojem jedru še skoz in skoz povezana z vsemi ostalimi, zlasti verskimi in državno družbenimi kulturnimi elementi ter kot umetnost, ki naj bi bila nekaj svojevrstnega, od vsega drugega različna, sploh ne prihaja do zavesti.

Prav tako je s to stvarjo tudi v umetnosti starega Orienta. Spremembe, ki jih preživlja umetnost v teku zadnjih dveh treh tisočletij pred Kr. r., v stari Mezopotamiji, in razlike, ki ločijo posamezne dobe te zgodovine, so tukaj neprimerno večje kakor v Egiptu. Na drugi strani pa ostanejo kljub temu za vse različne faze zgodovinskega razvoja gotove zasnove in temeljne oblike stalne in le malo spremenljive. Četudi pa stalni motivi in momenti te vrste niti najmanj ne morejo zabrisati osnovnih razlik med umetninami Sumercev, Babiloncev in Asircev, hetitske Male Azije, Sirije in ahemenidske Perzije, je vzrok v prvi vrsti pač v tem, da v teh slučajih nimamo opraviti kakor v Egiptu z eno in isto, od ostalih več ali manj izolirano kulturo, ki se v veliki meri že sama ob sebi in iz sebe naravno logično spreminja in diferencira, ampak z veliko bolj kompliciranimi pojavi. Vsaka nova faza v zgodovini te umetnosti je obenem umetnost nove etnične in kulturno drugačne, z drugačnimi tradicijami obremenjene skupine, ki ima poleg tega tudi še svojo posebno sociološko in kulturno strukturo. Če pa se kljub temu ohrani nekaj važnih osnovnih potez, ki so skupne vsej tej umetnosti starega Orienta ter jo ločijo od sleherne druge, je to samo važen moment za umevanje in presojanje značaja in funkcioniranja njene tradicije. Glede individualnih potez se ponavlja namreč v mejah posameznih staroorientalnih kultur isti pojav, ki je tako zelo značilen za staroegiptovsko umetnost, da je namreč umetnikova osebnost skrita za ustvarjanjem, ki bi ga skoraj lahko imenovali brezosebno, ker docela izginja v tipiki in tradicionalnosti. Poleg tega pa obstoja še obča, vsej staroorientalni umetnosti skupna tradicionalna osnova, ki dela vtis, kakor da je povezana s tlom in prostorom ter traja skozi vse faze in vse velike historične pretresljaje in kulturne spremembe, ki jih stari Orient preživlja, tako da je končni rezultat z ozirom na tradicijo skoraj isti kakor v Egiptu.

Ta zasidranost umetnosti v občem kulturnem izživiljanju in udejstvovanju ter njena neločljiva povezanost z ostalimi življenjskimi pojavi pa seveda ni značilna samo za stari Egipt in stari Orient. Srečujemo jo v vseh starejših kulturnih krogih antičnega in ostalega sveta, med vsemi t. zv. primitivnimi narodi in med nomadi, prav tako pa vsaj do neke mere tudi v razdobjih, ki so po svoji celotni strukturi onim podobna, v že nekoliko bolj diferenciranih kulturah, kakor n. pr. v zahodno evropskem zgodnjem srednjem veku. V njih povsod tako zelo

prevladujeta obča zasnova in celotna kulturno socialna povezanost umetnostnega udejstvovanja in ustvarjanja, da je umetnost v njih otipljiva kot trajno, le malo spreminjajoče se izražanje vedno enako veljavne umetnostne težnje, ki je identična z dolgotrajno tradicijo. Posamezna umetnina kot izraz opredeljene osebnosti z zavednimi individualnimi težnjami pa prihaja do izraza edinole v redkih in izjemnih slučajih. Lahko torej upravičeno govorimo o posebnem tipu umetnostne tradicije, več ali manj stacionarnega značaja, ki je obenem tip stacionarne obče kulture, katera se v tej umetnosti zrcali.

Drugačne so značilne poteze umetnostne tradicije v kulturnih krogih, ki bi jih v nasprotju z omenjenimi stacionarnimi lahko imenovali diferencirane ali razgibane. Tudi v teh slučajih je sociološka narava povezanosti umetnostnega udejstvovanja z ostalimi panogami kulturnega življenja nesporna in tesna, morda še tesnejša, vsekakor pa bogatejša, ker se v nji zrcalijo podrobnosti in nijanse, za katere v stacionarni tradiciji sploh ni prostora. Saj se v kulturah stacionarnega tipa izoblikujejo predvsem poteze, ki so že same ob sebi nekako sintetične ali izražajo le to, kar je splošno pomembno in veljavno ali pa se nanaša na momente, ki se smatrajo za edino vredne likovnega oblikovanja. Tako pozna n. pr. plastika (in gotovo je bilo isto tudi s slikarstvom) Asirije in Babilonije poleg upodabljanja božanstev in izdelkov zvezanih s kultom prav za prav edino osebo kralja in kar je ž njim v zvezi, torej vojne, lovske in reprezentacijske prizore; vsa monumentalna ahemenidsko perzijska arhitektura se izčrpuje v graditvi palač samega kralja in palač mogotcev, ki so na prvih vzorovane, prav tako pa tudi plastika venomer proslavlja samo kralja. To pa ne velja samo za tematiko, ampak se tiče tudi same stilske izraznosti. Kljub vsemu dozdevnemu realizmu in portretni »vernosti« nudi egiptovska plastika, zlasti monumentalna plastika, vse preje izoblikovanja splošne sintetične »ideje« božanstva, vladarja ali navadnega smrtnika pa tudi še te ali one resnične ali fantastične živali kot pa natančno enkratno podobo vsakokratnega vzora. Zato je tudi lahko razumljivo, zakaj se je zdela Platonu egiptovska umetnost veliko globlja, notranje »resničnejša« od grške ter »večno veljavna«; saj je grška umetnost kljub osnovnemu idealizmu oblikovala tudi slučajnosti fizične strukture in vizualnega videza življenjskih pojavov. Podobne poteze kakor v egiptovski umetnosti pa lahko odkrijemo kot izhodišče oblikovanja tudi v vseh ostalih kulturah stacionarnega tipa.

V kulturah razgibanega značaja je takšnih omejitev veliko manj in je zato umljivo, da je v njih obseg tradicije glede številčnosti tematičnih motivov in izraznostnih možnosti še močnejši. Neprimerno bolj diferencirane obče življenjske oblike

in stopinje v kulturni strukturi nudijo same ob sebi neštete možnosti umetnostnih pobud in realizacij, ki dovajajo do postanka veliko širših okvirov vsakokratne tradicije. Na drugi strani pa povzročajo isti činitelji večjo gibčnost same tradicije, njeno manjšo stanovitnost in krajše trajanje, povezano z neprestanim nijansiranjem in vedno novimi možnostmi, kakršnih v stacionarnem tipu tradicije sploh ni. Stvar je brez nadaljnega jasna, če se primerja dolgo življenje tipov v omenjenih stacionarnih umetnostnih krogih celo z najstanovitnejšimi primeri tradicionalnosti v umetnosti katere koli dobe v zgodovini zapadno evropske umetnosti ali nekaterih dob v zgodovini umetnosti Daljnega Vzhoda.

Seveda pa ta dva osnovna tipa tradicije, stacionarni in razgibani, nikjer ne nastopata v čisti obliki in se nikjer povsem dosledno ne uveljavljajo načela ne prvega ne drugega. V resnici sta drug z drugim več ali manj prežeta in prepletena.

Tako so n. pr. mnogi elementi stacionarne tradicije značilni tudi za umetnostne kulture, ki same ob sebi še nikakor niso stacionarne. V prvi vrsti gre tukaj za umetnostna oblikovanja, ki ostanejo mnogokrat cela stoletja neizčrpani viri prav tako za umetnost stacionarnega kakor tudi razgibanega tipa in ki jih več ali manj identificiramo z umetnostnimi tipi, v katerih se izražajo nekatere splošne tendence in usmeritve. Tudi ta osnovna oblikovanja so koncem koncev, četudi seveda ne po svojem vsakokratnem posebnem stilu, zasidrane v občih kulturni podlagi, s katero jih vežejo raznovrstni momenti sociološkega značaja; ti momenti sami ob sebi še niso umetnostne narave, pač pa prehajajo kot sotvorni činitelji pri postanku umetnine v strukturo njene celote. Tako je na pr. z osnovami religije in njenimi kulturi povezana že sama možnost postanka in prav tako tudi načelna zasnova svetišča kot arhitektonskega tipa, podrobnosti njegove razčlenitve in celo njegovega plastičnega in slikarskega okrasa. Podobno so zavisni od drugih socialnih momentov tipi stanovanjskih in reprezentativnih, javnih in zasebnih poslopij ter večjih in manjših gradbenih kompleksov. In podobne narave so izvenumetnostne, zato pa le nič manj važne osnovne pobude za postanek temeljnih tipov kiparstva in slikarstva. Vsi takšni arhitektonski, plastični in slikarski tipi, v svoji nujnosti in genezi zvezani na ta ali oni način z ostalimi izvenumetnostnimi pojavi in oblikami občega kulturnega udejstvovanja, opredeljujejo že sami ob sebi vsaj do neke mere smernice, v katerih se giblje umetnostno ustvarjanje danega kulturnega kroga; obenem pa predstavljajo konstantne sile, ki dvigajo določeno umetnostno kulturo od začetka do konca. Še več, kajti ti tipi lahko prehajajo tudi v krog drugače usmerjene umetnostne kulture ter postanejo tam sestavni del njene lastne občje usmerjenosti. V drugih primerih se pa

tudi zgodi, da je kultura, iz katere so ti tipi izšli, sama že zdavnaj prenehala obstajati, njeni posamezni umetnostni tipi pa živijo naprej v drugih kulturah ter so za njih obeležje naravnost značilni. Dovolj bo, če se v zvezi s tem opozori na načelni pomen, ki ga ima, in na smernice, ki jih določa vsej grški sakralni in posvetni monumentalni arhitekturi osnovni tip grškega templja, in na vlogo, ki jo ima v zgodovini rimskega stavbarstva ter še v poznejših dobah zapadno evropske umetnosti. Podobno stanovitna je zasnova obeh temeljnih tipov krščanske sakralne arhitekture, longitudinalne bazilike in centralne cerkve. In nič manj očitvidna ni konstantnost zgodovinskega trajanja posameznih arhitektonskih členov, kot n. pr. zasnove grškega stebra, ki je pretrajala vse najraznovrstnejše faze zgodovine zapadno evropske umetnosti do današnjega dne. In prav tako je tudi v plastiki in slikarstvu. Kljub vsemu navideznemu neizčrpnemu bogastvu, raznoličju in resnično neštetim izraznostnim možnostim in nijansam plastičnega in slikarskega ustvarjanja in izražanja, se dajo ne samo posamezne figuralne kreacije, ampak tudi cele kompozicijske grupe reducirati na neprimerno skromnejše število osnovnih kiparskih in slikarskih tipov, ki se neprestano ponavljajo, četudi v vedno novem dojemanju in v svrhu izražanja novega umetnostnega spoznavanja in konstruiranja. Naštevanje primerov bi bilo tukaj pač odveč. Dovolj je opozoriti na dejstvo, da se n. pr. velik del bujnega življenja beneškega slikarstva odigrava v ozkih mejah osnovnega tipa Madone z Detetom ali pa tipa Santa Conversazione in da se grška plastika zadovoljuje z vedno novim oblikovanjem vedno istih osnovnih tipov moških in ženskih figur. Še zgovornejši je mogoče drug primer: v Sprednji Aziji, zlasti v Mezopotamiji so se že v najstarejših časih izoblikovali številni ornamentalni, dekorativni, figuralni in kompozicijski tipi, med njimi n. pr. bojni in lovski prizori, ki so se ohranili in se vedno znova ponavljali v teku tisočletij ter so ostali značilni ne samo za sumersko, asirsko in babilonsko umetnost, ampak prav tako tudi za umetnost ahemenidske Perzije, Perzije Partov in Sasanidov ter so ostali tipični tudi za občo umetnost narodov iranskega kroga in srednje in severno azijskih nomadskih narodov in so obenem ohranili vso svojo svežo življenjsko moč tudi še v umetnosti islamske Perzije vse tja do XVII. in XVIII. stoletja.

Da pa na drugi strani sredi umetnostne kulture stacionarnega tipa naletimo mnogokrat na nepričakovane pojave, ki si jih ni mogoče razlagati drugače kakor pojave razgibanega tipa, je prav tako naravno. Sem spada med drugim n. pr. kratkotrajna faza umetnosti v Tell el-Amarni, ki smo jo že poprej omenili kot nenavadno izjemo v splošni usmerjenosti egiptovske umetnosti, in sem spadajo končno vsi oni momenti, v kate-

rih se sredi enousmerjene, le malo variirane umetnosti tega ali onega kulturnega kroga nenadoma pojavi delo, ki nosi na sebi pečat povsem svojevrstnega odnosa napram tradiciji, hkratu tudi že pečat svojevrstno usmerjene stvariteljske osebnosti.

Kakor koli presoajamo tradicijo in njena oba osnovna tipa, se pač lahko reče, da je glavna funkcija tradicije v tem, da ustvarja in hrani obče in splošne poteze zakladnice, iz katere zajema umetnost te ali one kulture svoje glavne smernice, hkratu pa tudi osnovne oblike likovnega jezika, v katerem se izpovedujejo njene umetnine. V tem tiči tudi pomen njenega sociološkega izvora in prepojenosti s celokupnostjo ostalih kulturnih momentov družbene skupine, iz katere je izšla. Tradicija sama kot takšna pa seveda še ne ustvarja zgodovine, ki je vedno in povsod obsežena v živem utripanju neprestano menjajočega se delovanja in udejstvovanja. To udejstvovanje je sicer lahko stacionarnega tipa, če zahteva tako vrsta kulture, kateri pripada, prav tako pa se lahko v drugih kulturah vrši z veliko naglico in je zlasti v nekaterih razdobjih naravnost bujno in živahno. Kjer koli in kadar koli pa se odigrava, sega njegova realizacija vedno in povsod preko ponavljanja konservativnih vzorov, ki jih nudi tradicija, mnogokrat pa je naravnost izid borbe s tradicijo. Naj bo tako ali drugače, vsakokrat je v takšnem ustvarjanju novih vrednot razviden izraz umetnikove osebnosti.

III

Kakršen koli je pomen obeh tipov tradicije za zgodovinsko potekanje umetnostnega dogajanja, je vsekakor že v naprej gotovo, da je za to dogajanje odločilnega pomena tudi to, ali se umetnikova osebnost pojavi sredi stacionarne ali razgibane umetnostne kulture. Prav tako važen pa je nadaljnji moment, ki ga še nismo omenili; ta moment je sicer sam ob sebi umljiv, prihaja pa do svoje prave veljave šele v zvezi z vprašanji, ki jih pravkar obravnavamo. Gre namreč za to, da ne obstajajo samo razlike, ki ločijo obče in umetnostne kulture kakor tudi tipe tradicij, ki so zanje značilni, ampak da si tudi umetnine med sabo niso enake, in sicer ne po izraznostni moči ne po pomenu, ki ga imajo za nadaljnji zgodovinski potek. Odveč bi bilo pri tem poudarjati, da ne gre za razlike med umetninami, ki pripadajo različnim kulturnim krogom, saj je pri teh samo ob sebi umevno, da izražajo in predstavljajo različne umetnostne svetove in vrednote, marveč za dela, ki so nastala v istem kulturnem krogu ali vsaj v kulturah, v vsakem oziru kolikor mogoče bližjih in sorodnih.

Idealni poprečni prerez skozi poljubno umetnostno kulturo kake dobe v svrhu orientacije med umetninami, ki ji pri-

padajo, nam vselej razodeva značilne pojave omenjenih razlik. Velikih umetnin, t. j. takih, ki so v vsakem oziru dovršene ter obvladajo človeka z nepremagljivo močjo in globino svojega izraza, v katerem se zrcalijo genialna razodetja, je razmeroma le malo. Veliko večje je število kakovostno sicer uspelih in tehnično popolnih del (t. zv. »malih mojstrov«), ki je njih izraznost iskrena in globoka ter gledalca vsestransko zadovoljujejo, ki pa njihova individualnost vendarle ne dosega notranje vseobsežnosti največjih umetnin. Največ pa je končno takih, v katerih se samo z večjim ali manjšim razumevanjem ponavljajo vedno iste izraznostne formule, ki trajajo in se uveljavljajo mnogo dlje kot v umetninah prvih dveh vrst. Te kakovostne razlike, ki so seveda razlike v umetnostnih vrednotah, so značilne tudi za osebnosti njih stvariteljev. Do izraza pa prihajajo v prvi vrsti v odnosu umetnika napram tradiciji. Medtem ko se namreč velika večina umetnin izživlja v oblikah, ki so mnogokrat podedovane po umetnosti starejših, včasih že izumrlih generacij ter je temu primerna tudi njihova izraznost in vse njih težnje, tako da je končno vsa ta umetnost vkoreninjena v ustaljeni, le malo spremenljivi in negibčni tradiciji, je stvar pri ostalih dveh vrstah drugačna. Sicer je tudi umetnost t. zv. malih mojstrov v mnogem oziru tesno povezana z duhovno in formalno usmerjenostjo tradicije, vendar pa je njena izraznost kljub temu tako močna in svojevrstna, da nudi končno v celoti in v podrobnostih nove ustvaritve, ki segajo več ali manj preko tradicije in pomenjajo umetnostne podobe lastnega osebnega sveta. V veliko večji meri pa se odtrga od obče tradicije svoje dobe umetnost vrhuncev in velikih mojstrov. Sicer se tudi tukaj ne da postaviti nobeno splošno pravilo, kajti tudi med velikimi mojstri so umetniki, o katerih se zdi, kakor da je v njihovi umetnosti z genialno potezo zbrano vse, kar je nudila neposredna preteklost in tradicija dolge vrste generacij, ter se šele s tega vidika predstavlja kot novo izoblikovanje sveta umetnosti; med takšne mojstre je med drugimi nedvomno treba šteti Leonarda da Vincija. Umetnost drugih velikih mojstrov pa učinkuje v primeri s tradicijo naravnost revolucionarno. Kakor sploh vsaka umetnost izhaja seveda tudi ta umetnost iz tradicije, brez katere si je niti ni mogoče misliti, na drugi strani pa uvaja vanjo toliko novih oblikovnih in izraznostnih elementov, predvsem pa jo tako popolnoma prekvasi z umetnikovo duhovno osebnostjo, da učinkuje končno kot povsem novo odkritje in razodetje. Kaj je s tem mišljeno, je takoj vsakemu jasno, če primerja umetnost Michelangela z umetnostjo Verrocchija, še nadalje pa s plastiko firentinskih »kamnosekov« poznejšega quattrocenta ali pa umetnost Rembrandta s slikarstvom številnih starejših in mlajših njegovih holandskih sodobnikov.

Odnos, ki vlada med usmerjenostjo stvariteljske osebnosti in njenim delom na eni ter tradicijo na drugi strani, je torej načelno važnega pomena za razumevanje mehanizma zgodovinskega poteka umetnostnega dogajanja in oblikovanja umetnostnih kultur. Par konkretnih primerov nam bo to najlažje pojasnilo.

Kot prvi primer naj nam služi bizantinski mozaik iz XIV. stoletja iz cerkve Hora (Kahrijé-džami) v Carigradu, ki predstavlja prizor iz legende Device Marije. Mozaik je cerkven okras in samo ena izmed številnih kompozicij, ki ilustrirajo obširno legendo o življenju Madone. Je torej skoz in skoz prepojen z nabožnimi in cerkvenimi elementi, ki so v idejnem in namembnem oziru zanj sicer bistveni in so ponekod bistveni tudi za usmerjenost njegove izraznosti, sami po sebi pa so vendarle izven slikarskega značaja ter bi bili prav tako lahko povezani s popolnoma drugačno formalno in stilsko realizacijo celote, kakor so tudi res n. pr. v freski z istim motivom in namenom v Giottovi Areni v Padovi. Kar se tiče formalne strani umetnine, se dajo v nji ugotoviti mnoge poteze, ki jo vežejo z bližnjo in daljšo tradicijo. Zasidrana je vseskozi v obzorjih in mejah bizantinskega slikarstva svojega časa, s čimer so spojeni tudi nekateri podrobni formalni elementi, ki so pronicali v Bizanc iz zapadne umetnosti XIII. in začetka XIV. stoletja. Natančna analiza formalnega izoblikovanja celote in posameznih sestavin kompozicije bi nam končno nudila nekak skrajšan prerez skozi zgodovino bizantinskega slikarstva od poznoantičnih začetkov vse tja do dobe, v kateri je slika nastala. Ugotovili bi najprej vrsto elementov, ki jih je bizantinska tradicija ohranila še iz časov pozne, predkrščanske in tudi še krščanske antike in ki so ostali tipični za bizantinske slikarske možnosti ter so nekako načelno določali poti in meje, po katerih se je gibal in do katerih je segalo bizantinsko slikarsko spoznavanje in njegova realizacija. Ti elementi, ki so prevladovali posebno v dobi pred ikonoklazmom, ter so se ojačali spet pozneje v t. zv. macedonski dobi, so se v mozaičnem okrasu cerkve Hore obogatili še z živahnejšim poseganjem nazaj v preteklost; mestoma spominjajo naravnost na tradicionalne elemente marsičesa takšnega, kar označuje pojem pompejanskega slikarstva. Ta bizantinizirana poznoantična tradicija v preoblikovanjih, ki jih je bizantinsko slikarstvo preživljalo in si jih stopnjema prisvajalo v teku vsega tisočletja, se tiče prav tako posameznosti kakor tudi zasnove celotne kompozicije: človeških figur, njih proporcij in tipov, kretenj in drž, reliefne razmestitve pred ozadjem, fragmentaričnosti in tipičnosti tega ozadja, pa bodisi da je arhitektonsko ali pokrajinsko itd. In vendar je v mozaiku, o katerem govorimo, marsikaj, kar sega preko meja podedovanih tradicij in predstavlja v mejah bizan-

tinskega slikarstva novost. Spričo nepopolnosti in pomankljivosti bizantinskega spomeniškega gradiva je sicer nemogoče ugotoviti, ali in koliko je to novo plod delovanja umetnika, ki je ustvaril mozaike v Hori, in ali ni okras te cerkve morebiti samo odsev nove umetnostne struje, ki se je morda že nekoliko poprej uveljavila drugod, kakor se je uveljavila skoraj istočasno tudi drugje (na pr. v stenskih slikarijah cerkva v Mistri) ter je potem našla odmev daleč naokrog na Balkanu (v srbskih cerkvah in v Rumuniji) ter v Vzhodni Evropi (n. pr. v slikarijah Teofana Grka) in na Kavkazu (v Zarzmi). Ker pa to naših zaključkov ne more spremeniti, ostane pomen tega primera enako veljaven. Novost, ki jo predstavlja ta mozaik (kakor seveda tudi vsi ostali mozaiki tega cikla), je obsežena ne samo že v omenjeni živahnejši obogatitvi s helenističnimi vzorci, marveč še v večji meri v povsem novem občutenju pojavnega sveta in duševnega doživljanja ter v novem načinu konstruiranja slikarskega izraza, ki odtod izvira. Kljub vsej tradicionalni bizantinski reliefnosti kompozicije in statuaričnosti figur, iz katerih je sestavljena, so figure vendarle razločno in po načrtu razmeščene v prostoru. Ta prostor sicer še nikakor ni tako dosledno izgrajen kakor oderski prostor Giottovih slik, figure pa vendarle živijo in se gibljejo v njem ter se nahajajo v več ali manj opredeljenem medsebojnem razmerju. To razmerje sicer tudi ni tako psihološko poglobljeno in utemeljeno, kakor pri velikem italijanskem mojstru, in ni v njem dramatskih potez, na drugi strani pa le obstaja. In prav v tem se morebiti najbolj izraža na eni strani povezanost te umetnosti z bizantinsko tradicijo, na drugi pa v njenih mejah njena izvornost. Več kot mogoče je sicer, da je, kakor sodi zlasti Ajnalov¹² pobuda za to »renesanso« dobe Paleologov izšla iz vzorov, ki jih je nudila zapadna umetnost onega časa, toda način, kako je bizantinska umetnost nanje reagirala, je ostal kljub vsemu bistveno bizantinski. Ilustrirana scena se namreč nikakor ni spremenila v realistično predstavo prizora s slučajnimi, vsakdanjimi podrobnostmi. Kljub arhitektonski ali gorski pokrajini je vse podrejeno idealističnemu načelu kompozicije; arhitektura ozadja je načelno simetrično in ritmično sestavljena in ritmična, v vseh podrobnostih proučena in izvedena razvrstitev je načelo, po katerem so razmeščene figure, ki so pri tem še vedno ohranile svojo statuaričnost. Kar pa je povsem novo in česar ta umetnost ni prevzela z Zapada, je globoko, mehko, človeško, pesniško, skoz in skoz lirično razpoloženje, ki preveva celoto in podrobnosti kompozicije ter daje umetnini vse-skozi poseben, samo nji lasten značaj.

¹² D. V. Ajnalov, Vizantijskaja živopis' XIV. stol. Zapiski klassič. Otdel. Russk. Archeolog. Obščestva. T. IX. Petrograd 1917. Str. 62—230.

Kaj sledi iz tega primera? V malokaterem kulturnem krogu je bilo umetnostno udejstvovanje tako tesno spojeno s tradicijo in tako zelo nanjo navezano, kakor v srednjeveškem Bizancu. In le naravno je, da je tudi stilistična zasnova omejenega mozaika zrasla v bizantinskem tradicionalnem ozračju ter je le v zvezi ž njim razumljiva. To ozračje tisočletne tradicije je določilo osnovne oblike, možnosti in hkratu meje, v katerih se je mogla gibati in udejstvovati bizantinska slikarska domišljija, obenem pa tudi oblike, iz katerih je gradila svoje koncepcije sveta. Vendar pa je v danem primeru realizacija slikarske vizije posegla preko meja vsega starejšega bizantinskega slikarstva in ustvarila konstrukcijo, v kateri je uresničen nov tip slikarskega spoznanja, ki je obenem tudi sam zase nov tip umetnostnega sveta. Kako zelo novo je to spoznanje in njegovo faktično uresničenje, kaže pa tudi to, da se je prav kmalu udomačilo in postalo merodajno za velik del poznejšega bizantinskega slikarstva. In četudi ne vemo, kdo je bil tisti, ki je vse to prvi realiziral, in četudi ne poznamo bliže ne čisto umetnostnih ne izvenumetnostnih činiteljev, ki so pri tem sodločali, ne more biti nobenega dvoma, da je bil postanek te nove struje delo opredeljene stvariteljske osebnosti in njen osebni individualni izraz.

Gornji primer iz bizantinske umetnosti je primer iz dobe in okolja z bogato umetnostno kulturo, v kateri pa je umetnost tako tesno zvezana z elementi ostale duhovne, zlasti verske in cerkvene kulture, da je mestoma težko potegniti čisto določeno mejo med njo in ostalim kulturnim udejstvovanjem. Ne samo vidiki socialnega značaja, ampak tudi temeljni odnosi napram umetnosti so, kakor sploh v srednjem veku, takšni, da so za umetnost v marsičem merodajni izvenumetnostni momenti. In kar velja za umetnost, velja tudi za umetnika, ki je že po načinu svojega šolanja in stanovski organizaciji tako zelo povezan s tradicijo in normami delavnice, kateri pripada, da so njegovemu ustvarjanju že a priori postavljene ozke meje. Le v izjemnih slučajih mu je dano, da jih lahko prekorači, in še redkejši so primeri, v katerih more njegovo udejstvovanje dobiti revolucionaren značaj ter odkrivati povsem nova pota.

Da pa je to lahko drugače, če se more v drugih razmerah umetnikova stvariteljska osebnost svobodno izživeti, nam pove med drugim primer Rembrandtove »Nočne straže«, glede katere naj nam zadošča par načelnih opazk. Znano je, da se je glasilo naročilo, ki ga je imel Rembrandt izvršiti, naslikati skupinski portret amsterdamskih strelcev, da pa ti s sliko, ko je bila končana, nikakor niso bili zadovoljni. Delo jih je razočaralo, kajti namesto skupine statičnih portretov oseb razvrščenih po stopinjah in pomenu, ki so jih imeli v organizaciji, so dobili živahno razgibano in obenem enotno zasnovano in izvedeno

sliko, v kateri so vse podrobnosti podrejene izrazu enega samega opredeljenega trenutka ter je vse v njem zaključeno. Glavni motiv kompozicije pa niso tolikanj posamezni portreti, marveč enotna, iz enega vira izhajajoča svetloba in spremljajoča jo igra barv, ki dela iz skupine, spremenjene v živo akcijo, fantastično celoto iz luči in kolorita. Da naročilci za takšno koncepcijo skupinskega portreta niso imeli razumevanja, se ni mogoče čuditi. Hoteli so imeti od priznanega mojstra portretista sliko v duhu holandskih skupinskih portretov, ki je njih tradicija segala že več kot sto let nazaj. Ti portreti so pri raznih mojstrih dobivali sicer razno izoblikovanje in je med drugimi tudi Frans Hals vnesel vanje veliko oživiljenje in raznoterost, tako da je bila njih prvotna, nekam mrtva monotonija že zdavnaj premagana; v bistvu pa so bili vendarle zgrajeni po načelih, ki so se n. pr. uveljavili že v skupinskem portretu strelcev Dirka Jakobsza iz l. 1529. (v Amsterdamu). Rembrandt pa je v svoji sliki prekinil tradicijo in ustvaril delo, ki se je portretirancem sicer videlo nenavadno in neumestno, a je bilo in je ostalo za vse čase razodetje nečesa velikega in novega v svetu slikarske umetnosti. V sliki ni izpovedal tistega, kar so od njega hoteli drugi, ampak svoja lastna slikarska spoznanja; naročila strelcev se je v prvi vrsti poslužil kot prilike, da zasnuje kompozicijo, v kateri lahko izrazi spoznanja, do katerih je prišel. In zato je tradicionalno statiko portretne grupe spremenil v živo akcijo in jo predstavil kot vizijo enega samega kratkega hipa, v katerem so upodobljene osebe važne predvsem kot razgibani predmeti sredi prostora napolnjenega z zrakom in svetlobo in jih oblikujeta enotno zasnovani luč in barva. In zato Rembrandtova slika ni samo skupina portretov, marveč veliko več: barvno izoblikovanje fragmenta sveta, v katerem se človek s svojim fizičnim pojavom in seveda tudi z izraznostjo svoje psihike pojavlja kot del kozmosa, individualno izoblikovan od luči, ki razjašnjuje neskončnost temè. Kar je na takšen način slikarsko izrazil Rembrandt, je seveda tudi slikarska konstrukcija osebne koncepcije sveta, odkrivajoče nova obzorja pred pogledi bodočih pokolenj.

Kot zadnji kratki primer naj nam služi Watteaujeva umetnost (1684—1721). Vezi, ki jo spajajo s tradicijo, so jasno razvidne. Watteaujevih risb in slikarstva si niti ni mogoče misliti brez Rubensa, čigar »Vrt ljubezni« je nedvomno nudil pobudo in postal izhodišče Watteaujevih številnih »Fêtes galantes«. Hkratu pa je njegov kolorit posredno in neposredno povezan s slikarstvom beneških mojstrov in spominja zlasti njegova srebrna tonacija na P. Veronesa. In vendar je Watteau vse te in še druge elemente, podedovane in prevzete iz flamskega, francoskega in beneškega slikarstva prepojil z nečem popolnoma svojim, kar je bilo lastno samo njegovi stvariteljski

osebnosti, ter ustvaril docela nov svet slikarskih vizij in stilističnega izražanja. Povsem nov je svet pravljичno navdahnjene romantike figuralnih skupin v ogromnih zasenčenih parkih, v svilo oblečenih ženskih in moških postav mladih parov in njegove »Odprave na Citero«, v kateri so se vse te prvine združile v bleščeč harmoničen akord barv, s svetlobo prepojenega ozračja, globoke pokrajine in neizraznega hrepenenja po nečem daljnem in neznanem. In prav tako nov je tudi »Izvesek Ger-sainta«, v katerem je vso poezijo svoje palete prenesel v realni svet slučajnih pojavov vsakdanjega življenja. Kar pa ni nič manj važno: njegove vizije, po svojem postanku čisto osebne, in načini njegovega gledanja in slikarskih konstrukcij nudijo že na pragu stoletja najpopolnejši izraz vsega onega, kar je postalo najbistvenejše ne samo za slikarstvo, ampak hkratu tudi za življenjski stil Francije in velikega dela Evrope celega XVIII. stoletja. Z drugimi besedami: Watteau, ki je sam izšel iz tradicije, je šel preko nje in ustvaril s svojimi deli novo tradicijo, kakor je bil ustvaril novo tradicijo neznani umetnik mozaikov v carigrabski Hori in Rembrandt v svoji »Nočni straži«. Vsak izmed teh treh umetnikov je odkril, izpovedal in zgradil svoj lastni, novi umetnostni svet, ki je kot zgodovinsko dejstvo postal umetnostno izhodišče za sledeče generacije.

Tem primerom bi lahko dodali še dolgo vrsto nadaljnjih, a tudi ti že zadoščajo, da napravimo nekaj zaključkov. V vsakem zgodovinskem trenutku obstoji na eni strani tradicija, ki je, zavisno od osnovnega tipa občje in posebne umetnostne kulture, bolj stacionarnega ali razgibanega značaja, a je pri tem vselej produkt zelo kompliciranega sodelovanja trajnih in slučajnostnih komponent. Na drugi strani pa se pojavlja stvariteljska osebnost, sociološko sicer tesno povezana s svojim materialnim in duhovnim okoljem in prav tako tudi v umetnostnem oziru s tradicijo njegove umetnostne kulture in občega ozračja, zato v marsikaterem pogledu »slučajna«, v bistvu pa biološko in psihično, predvsem pa po svoji stvariteljski usmerjenosti in težnjah samo svoja, subjektivna in enkratna. Prav v tej enkratnosti je obsežen pravi zgodovinski pomen umetnikove osebnosti, ki je sicer osebno tvorna, na drugi strani pa hkratu merodajna za nadaljnji potek umetnostnega izražanja. S svojim udejstvovanjem vnaša namreč vedno nove elemente v že obstoječo tradicijo ter jo s tem bogati, prenavlja, preoblikuje, ji daje nove pobude ter jo vodi na nove poti.

V navedenih primerih je šlo za slučaje, v katerih se delo velikega umetnika pojavi kot novost, prepojena z nenadnim razodetjem. Značaj večine umetnin pa je vendarle drugačen. Sicer je v vsaki izmed njih z izvežbano, a mnogokrat tudi z okorno roko zgrajen oni posebni svet, v katerem se zrcali umetnikovo gledanje, čustvovanje in pojmovanje sveta, in je

v vsaki obseženo tudi nekaj one »novosti«, ki je značilna za njegov čisto osebni prispevek k občemu zakladu umetnosti. Toda malokatera izmed teh novosti sega do višin in globin stvariteljske genialnosti. Za dolge vrste imen umetnikov ali pa tudi anonimnih del iz novejših in starejših dob so sicer značilne posebne in osebne poteze, ki jih pač ločijo od vseh drugih in se v večji ali manjši meri približujejo stvariteljski sili vrhuncev. Njihova umetnost je, četudi je prav tesno povezana s tradicijo, obenem karakteristična za značaj naprednih teženj in smeri, ki vladajo na kulturnih višinah dane dobe in okolja. V to kategorijo spadajo na pr. v Italiji slikarji t. zv. pogiottovske šole, kiparji firentinskega quattrocenta, ki delujejo poleg Donatella in Verrocchia ter po njih, beneški slikarji G. Bellinijeve smeri, skupina Bassanov, nešteti graditelji baročnih in klasicističnih cerkva in palač itd. Če pa gremo korak dalje in skušamo z istega vidika opredeliti značaj velike množice umetnikov in njihovih del, kakršnih je največ, lahko brez nadaljnjega ugotovimo, kako dolgo se pri njih ohranijo tradicionalne težnje in poteze, ki so na vrhuncih že zdavnaj izumrle, in kako se v njihovi umetnosti individualne črte na ta ali drugi način umikajo pred tipičnim značajem umetnostne izraznosti; in končno prehaja (med drugim n. pr. v t. zv. ljudski umetnosti) vsa ta umetnost v ozračje, kjer je osnovno pojmovanje umetnostnega ustvarjanja in udejstvovanja načelno različno od prvih dveh vrst umetnosti, čeprav so na zunaj vse tri nedvomno med sabo povezane in prehajajo motivi in pobe nepretrgoma od ene do druge.

Dosedanja izvajanja so pač v zadostni meri pojasnila, kakšen je v glavnem mehanizem umetnostnega dogajanja, kako velika je v njem vloga tradicije in njenega osnovnega značaja, in kako je kljub vsemu, kljub vsestranski sociološki, obči materialni in duhovni kulturni povezanosti, za izraznost posamezne umetnine končno vendarle vselej odločilna umetnikova enkratna osebnost. Če pa hočemo enkratnost te osebnosti in seveda tudi enkratnost umetnine spraviti v sklad z umetnostnim dogajanjem kot zgodovino, se samo vsiljuje vprašanje, kakšen je prav za prav pomen in smisel umetnikove osebnosti v časovno zaporednem ustvarjanju.

IV

Smisel in bistveni pomen umetnine je obsežen v nji sami kot enkratnem čisto umetnostnem izrazu, v njeni »resnici«. Ker pa je le malo umetnin, ki v svoji strukturi ali namenu, kateremu služijo, ali še zaradi drugačnih oblik svoje sociološke povezanosti ne bi obsegale tudi izvenumetnostnih elementov, so seveda neizbežni in celo nujni tudi aspekti, pri

katerih prihajajo ti raznovrstni elementi do veljave. Ne tičejo pa se umetnosti in ne prihajajo ali vsaj ne bi smeli prihajati v poštev, kadar gre za presojanje umetnine same kot takšne. In mimogrede bodi pri tej priliki tudi poudarjeno, da za oceno umetnine ni in ne more biti merodajno, kaj je umetnik hotel napraviti in kaj je bil pri tem njegov cilj in namen, ampak samo to, kar je v resnici ustvaril, t. j. izvršena umetnina, kakršna je. S tega vidika je torej nedvomno vseeno, čigava je umetnina in kateri dobi pripada; njena izraznost je sama v sebi zaključena celota, ki je ni mogoče z ničemer izpopolniti, dopolniti ali razširiti, pa bodisi da gre pri tem za grški tempelj ali gotško katedralo, za vaško cerkvico ali moderno palačo, za Giottovo fresko ali Rembrandtovo izjedenko.

Tega izoliranega značaja, ki izvira iz njene neponovljive enkratnosti, umetnina nikoli ne izgubi. Toda kadar jo gledamo v zgodovinski perspektivi, se uveljavlja drug moment, ki navidezno sicer nasprotuje gornji trditvi, je pa v resnici ž njo v popolnem skladu. Pri tem ne gre samo za poteze sorodnosti, ki jo približujejo drugim umetninam, marveč v prvi vrsti tudi za njeno udejstvovanje v nadaljnjem poteku umetnostnega ustvarjanja. Saj je vsaka umetnina ne samo produkt stvariteljskega procesa in vsestransko povezana s tradicijo in umetnostno kulturo dobe in okolja, ampak je tudi sama doprinos k tej kulturi in tradiciji, katero eventualno celo spreminja ter ji kaže nove smeri. Njenega bistva vse to nič ne spreminja, omenjeni novi moment pa je njeno lastno učinkovanje in izžarevanje. V tej aktivnosti, ki jo poraja že sam njen obstoj, pa umetnina ni več sama, ampak je aktivno povezana z vsemi mogočimi pojavi, iz katerih je zgrajena umetnostna kultura njenega lastnega časa in poznejših dob.

Za presojanje te njene aktivnosti je vsekakor pomemben odnos, ki se razvije takoj ali v teku časa med njo in okoljem. Lahko bi se zdelo, da so v tem oziru odločilnega pomena predvsem razlike v kakovostnih vrednotah, ki obstajajo med umetninami in ki so hkratu tudi razlike med stvariteljskimi močmi samih umetnikov. Stopinje, ki vodijo od rokodelstva do genialnosti, so neštete, se samo ob sebi umevno zrcalijo v izraznostni moči umetnin in najdejo seveda svoj odmev tudi v reakciji, ki jo vzbujajo. »Uspeh« umetnine, ki se izraža v afirmaciji njenega izraznostnega sveta, pa nikakor ni odvisen od tega, ali pripada vrhuncem umetnostnega ustvarjanja ali ne. Priprosta in skromna ali, bolje rečeno, z več ali manj neizvežbano roko izvršena, toda iskrena umetnina vrši v okolju priprostega in v sebi zaključenega okolja prav tako svojo estetsko funkcijo, kakor jo vrši mnogo globlja, rafiniranejša in dragocenejša umetnina v središču z višjo kulturo. Pri tem ni treba segati po primere do t. zv. ljudske umetnosti ali umet-

nosti primitivnih narodov, ki se vsa izživlja v tipiki, je neizmerno stacionarna ter podreja tudi pobude, ki jih sprejema in prevzema iz višje umetnosti, tej svoji tipiki in konservativnosti, za katero izginjajo razlike med osebnostmi stvariteljev. Isto se v bistvu ponavlja drugod ter je zlasti razvidno iz diferenciacije okusa in osnovnih kriterijev za vrednotenje umetnine sredi raznih kulturnih slojev istega središča in dobe. Odtod izvirajo vse one, včasih tako presenetljive razlike, ki ločijo umetnostne potrebe in ideale, vladajoče na vodilnih vrhuncih družbe, od tega, kar daje umetnostno ugodje t. zv. srednjim in nižjim slojem.

Momentov te vrste ne moremo torej smatrati za odločilne, kadar gre za oceno zgodovinske pomembnosti umetnine in obenem tudi osebnosti, ki jo je ustvarila. Drugače pa je, če vpoštevamo zgodovinsko pomembnost odnosa med osebnostjo in tradicijo. V čem leži prav za prav občja umetnostna in zgodovinska funkcija tradicije? Kakor smo videli, je tradicija sicer lahko stacionarna ali razgibana, v obeh slučajih pa je umetnostna kultura, ki se v nji zrcali, živa podoba več ali manj ustaljene usmerjenosti, ki na eni strani zadošča umetnostnim potrebam okolja, na drugi strani so pa v nji tudi že realizirane umetnostne težnje in je zgrajen posebni umetnostni svet s svojimi obzorji pa tudi s svojimi izrazito začrtanimi mejami. Preko teh meja ne sega pogled in ne sega občje umetnostno doživljanje ali »spoznanje«. Z drugimi besedami se lahko reče, da predstavlja tradicija vsakokratno statično podlago umetnostnega ustvarjanja v danem historičnem momentu; in temu statičnemu stanju je podrejeno in je ž njim v skladu tudi delovanje večine umetnikov. To se seveda ne pravi, da so vsi ti umetniki brez lastne individualnosti, da so absolutno »statični« ali da v njihovih delih ni osebnih potez. Nasprotno, pogostokrat so njih vrednote velike in so ostala njih imena, kjer so seveda ohranjena, kljub vsem časovnim razdaljam znamenita. Toda če jih gledamo iz zgodovinske perspektive, je kljub vsem mnogoterim razlikam, ki ločijo njih individualne izraznostne poteze, vendarle dovolj mesta v skupnem okviru, značilnem za občjo statično umetnostno kulturo dane dobe in okolja.

Povsem drugače pa je v slučajih, kjer umetnikove osebnosti in njene umetnosti na noben način ni mogoče spraviti v sklad s pravkar označeno statičnostjo, marveč gre ta umetnost preko meja tradicije in gradi izraznostni svet, ki ne nosi samo individualnih potez, mogočih in celo neizogibnih tudi pri statični umetnosti, ampak je s tradicijo mnogokrat naravnost v nasprotju. V takšnih slučajih imamo opraviti z osebnostmi, ki jih moremo v primeri s statično umetnostjo in njenimi predstavniki najbolje opredeliti kot *dinamične*, in ki pred-

stavlja ob enem najvažnejše pojave v časovnem potekanju umetnostnega dogajanja. Reakcija, ki jo povzroča ta dinamična osebnost v svojem okolju, je kaj različna. Zgodovina nudi dovolj primerov, v katerih je bila umetnost genialnega umetnika takoj razumljena in priznana: med drugimi Giotto, Masaccio, Donatello, Rafael, Giorgione, Rubens. Že pri Michelangelu je stvar nekoliko drugačna; njegovi vrhunci so bili brez oklevanja priznani in sprejeti; občudovanju pa se je pridružila zavest razdalje, ki je ločila »statične« elemente, kolikor jih je bilo v renesančni umetnostni kulturi, od osamljene veličine in edinstvenosti genija in njegove »terribilità«. Mnogokrat pa naleti umetnost te vrste ne samo na nerazumevanje, ampak naravnost na ostro kritiko in odpor. Tako je bilo v XIX. stol. n. pr. z Manetjem, ki je zlasti njegova »Olimpija« zbudjala pri oficialni kritiki celo posmeh; nekaj podobnega je bilo tudi s Cézanneom. Sem spadajo tudi spori za umetnostne smeri, izživljajočih se sicer v več ali manj akademskih debatah in doktrinah, pri katerih pa gre v bistvu za priznanje ali nepriznanje umetnosti, ki je izšla iz ustvarjanja velike stvariteljske osebnosti, kakor na pr. spor med rubensisti in poussinisti. In sem spadajo končno tudi nešteti slučaji, v katerih umetnik sploh ne dočaka priznanja in ga odkrivajo šele po smrti kot velikega »predhodnika« ali genialnega stvaritelja nove umetnostne struje. In še en pojav se sme prišteti k isti vrsti: slučaj, ko dinamična umetnost ob času svojega postanka sicer žanje priznanje in uspeh, a je pozneje potisnjena v ozadje in več ali manj pozabljena, dokler ni končno spet »odkrita«, se obudi v prvotni sili ter preživlja pravcat prepород, kakor n. pr. slikarstvo El Greca, raznih »primitivov« in ruskih ikon.

Ne more biti naš namen in naloga reševati na tem mestu uganke stvariteljske osebnosti same kot takšne in problemov stvariteljskih procesov. Dovolj bo, če poskusimo osvetliti, kako se predstavlja pojav dinamičnih osebnosti, gledan iz perspektive funkcije, ki jo vrši v celokunem umetnostnem dogajanju. Najsi bo prva reakcija okolja na njih umetnost takšna ali drugačna, izvzemši slučaj, v katerem se nova umetnost sploh ne uveljavi in utone v pozabljenju (tedaj se včasih pravi o nji, da se je pojavila »prezgodaj«), je značilno, da ne ostane osamljen pojav, marveč da si ustvari posebno šolo, da dobi posnemačice, da se zdi, kakor da se drugim šele odprla oči in si je takorekoč šele sama ustvarila okolje, ki ji je doraslo. Ta pomembnost izvira nedvomno iz posebne lastnosti sleherne resnično dinamične umetnosti, ki jo predvsem razlikuje od umetnosti stabilnih smeri; ta razlika ni samo razlika v talentih ali v intenzivnosti umetnostnega doživljanja in izraznosti, ampak hkratu tudi veliko več. Medtem ko so namreč umet-

nostni spoznavno konstruktivni elementi, bistveni za sleherno umetnino, pri stabilni umetnosti zasidrani v vsakokratni tradiciji in četudi nosijo posamezna dela na sebi pečat osebnosti, ne segajo preko meja občega umetnostnega spoznavanja in izražanja, leži bistvo izraznosti dinamičnih del v nečem drugem. V umetnostnem okolju, v katerem se zdi vse ustaljeno in, kar je več, ustreza obćim obzorjem in potrebam, se v delih dinamičnih osebnosti pojavi nekaj drugačnega, novega, kar je kakor odkritje novih obzorij in učinkuje kakor nova umetnostna resnica, širša in globlja od tega, kar je dozdaj veljalo za resnico. To nikakor ni mišljeno samo kot retorična prisproda, ampak v dobesednem pomenu, pri čemer pa seveda umetnostna »resnica«, kakor je bilo že enkrat povedano, ni resnica v smislu intelektualnega spoznanja, marveč spoznanje in hkratu tudi že realizirani izraz umetnostne kategorije. Za bistvo tega spoznanja-izraza nimamo nobene razumsko kritične razlage; vse interpretacije, s katerimi analiziramo pojave te vrste, se sučejo edinole okoli zunanjih momentov, ki te pojave spremljajo, ne tičejo pa se bistva pojava samega. Ako se n. pr. kratko zadržimo pri primeru Gentskega oltarja bratov van Eyckov, ni težko povedati, da so raziskavanja v teku zadnjih sto let ugotovila marsikaj važnega: del zunanjih okolišćin, spojenih s postankom oltarja, izvor in povezanost ikonografske sheme in njenih podrobnosti s tradicijami cerkvenega in še posebej prezbiterijskega okrasa, nadalje povezanost nove oživitve umetnostnega udejstvovanja v staronizozemskih središčih z družbenim in gospodarskim preporodom meščanstva v zaćetkih XV. stol., in še več, genetično zvezo umetnosti samega Gentskega oltarja z burgundskim slikarstvom, kakor je zastopano zlasti v miniaturah (n. pr. v znanih *Livres d'Heures* vojvode Du Berry). Storjeni so bili tudi poskusi loćiti delež obeh bratov, ki so mestoma šli tako daleć, da so sploh zanikali soudeležbo Hubertovo ter vse slikarije pripisali samemu Janu. Če poudarimo še zaključke, storjene na osnovi uporabe oljnate tehnike, ki je šele omogoćila takšno delo, smo omenili približno vse toćke, ki so mogle biti pojašnjene, ali so bili vsaj storjeni poskusi, da se pojasnijo. In to gotovo ni malo. Prav tako jasno pa je tudi, da s tem še nikakor ni rešeno vprašanje bistva »uganke« te umetnosti. Vsi našćeti momenti so koncem koncev le zunanji, sicer tehtni ćinitelji, deloma celo nujni, da je mogla ta umetnina sploh nastati, toda brez enkratne osebnosti Jana van Eycka in njegove genialnosti je sploh ne bi bilo in ne bi bilo tudi marsikaj onega, kar se je potem godilo v staronizozemskem slikarstvu.

Podobno je s tem vprašanjem tudi tam, kjer se zdijo posebno jasne vezi, ki spajajo pojav umetnosti dinamične osebnosti

še prav posebej razločno s prelomi v duhovnem življenju danega okolja in z genezo nove duhovne, idejne struje, kakor je to n. pr. v poznejši dobi Michelangelovega ustvarjanja in v umetnosti El Greca. V prvem in drugem slučaju je usmerjenost umetnostne izraznosti tako tesno povezana z duhovnim razpoloženjem dobe, z versko obnovitvijo in poglobitvijo, značilno za tedanjo Italijo oziroma Španijo, da ni nobenega dvoma, da se v umetnosti Michelangela oziroma El Greca zrcali isti duh, ki je na verskem polju preveval njune sodobnike. Vsa ta duhovna povezanost, ki pač izkazuje vkoreninjenost obeh umetnikov v okolju in pojašnjuje, zakaj je bilo mogoče, da je njuno delo postalo veren umetnostni izraz dobe, pa vendarle ni v stanju razložiti uganke postanka samega stila umetnosti Michelangela oziroma El Greca; ta ostane pač uganaka njunih osebnosti. In prav tako je tudi z vsemi ostalimi izvenumetnostnimi činitelji, n. pr. sociološkega in gospodarskega značaja; ti ustvarjajo sicer zunanje pogoje, da pride do opredeljenega umetnostnega udejstvovanja, na drugi strani pa seveda ne ustvarjajo še samih umetnin, še manj pa osebnosti in še posebej ne dinamičnih osebnosti, ki so nositeljice in glasnice novih izraznostnih obzorij.

Z zgodovinskega vidika pa je značilno, da se umetnost dinamične osebnosti, četudi je morebiti v začetku naletela na nerazumevanje ali celo odpor, hitro ali polagoma udomači ter postanejo osnovne poteze njene usmerjenosti stabilne, se spijijo s tradicijo in se same spremenijo vanjo. In dokler traja dana kultura, ostanejo te poteze samo ob sebi umevni sestavni elementi njene umetnosti. Z drugimi besedami se to pravi, da je ustvarjanje dinamičnih osebnosti prav za prav najosnovnejši element v umetnostni zgodovini, če jo skušamo doumeti kot umetnostno dogajanje v zaporedni časovni razporeditvi. Iz njih umetnosti rastejo samostojni novi vidiki, ki gradijo cele izraznostne svetove; obenem pa se ž njimi bogati in raste ž njimi in za njimi tradicija, ki jih spreminja v občo last in v nujni jezik umetnostnega izražanja, dokler umetnost novih dinamičnih osebnosti ne začne odkrivati še drugih obzorij, globin in skrivnosti, in tako brez konca naprej v bodočnost.

Vsiljujejo pa se morda vendarle pomisleki, ali ni razlika med statičnimi in dinamičnimi osebnostmi, kakor je bila zgoraj prikazana, samo umišljena, a je v resnici neutemeljena, če pa res obstaja, ali se da izvesti kot eden osnovnih kriterijev v umetnostni zgodovini. Takšni pomisleki niso neupravičeni, če upoštevamo mnoge pojave umetnostnega dogajanja, ki bi jih bilo mogoče omeniti. In prav gotovo je, da ti pojavi res nekoliko modificirajo ali boljše rečeno zožujejo vsesplošno veljavnost in dobessedni pomen omenjenih kriterijev; na drugi strani pa le ne morejo omajati njih načelnega pomena.

V dosedanjih izvajanjih se nismo dotaknili problemov, ki segajo preko meja umetnostne zgodovine kot takšne ter spadajo v področje osnovnih filozofskih vprašanj. Med temi vprašanji bi bilo gotovo najzanimivejše in najdalekosežnejše vprašanje bistva umetnostnega izraza kot izraza posebne umetnostne oblike spoznanja-konstrukcije. To bi seveda nujno zahtevalo tudi opredelitev razlik med umetnostjo in ostalimi oblikami spoznanj-konstrukcij, v katerih se odigrava razumsko mišljenje, moralno in versko doživljanje in oblikovanje ter skratka sploh vse raznovrstne forme kulturnega življenja. Poskus odgovoriti na probleme te vrste pa bi premaknil raziskavanje v popolnoma drugo sfero in bi moral sloneti na povsem drugačnih predpostavkah in načelnih filozofskih osnovah. Tako sta n. pr. pojma statike in dinamike, odrpte in zaprte duše dobila svojevrstno opredelitev na področju etike in religije v Bergsonovi filozofiji, kjer sta v najpopolnejšem skladu z njeno osnovno koncepcijo »stvariteljskega razvoja« ter zamisljivo sveta, ki iz nje izvira.¹³ Za umetnostno zgodovino kot takšno, ki ima opraviti s samimi umetnostnimi dejstvi, pa takšen poskus niti ni potreben. Zadostna je pač ugotovitev, da je pri teh dejstvih neoporečna razlika med dinamičnim značajem izraznosti genialnih osebnosti in veliko bolj statičnim značajem umetnosti drugih umetnikov, če jih primerjamo z vidika njih zgodovinske učinkovitosti v okolju umetnostne tradicije.

Drugače pa je, če se vprašamo, ali moremo in sploh smemo začrtati tako ostro mejo med dinamičnimi in statičnimi umetninami in umetniki. V tem pogledu je pač a priori jasno, da takšne ostre meje vsekakor ni. Na eni strani tudi najgenialnejši umetnik ni že sam po sebi v vsakem hipu in vsepovsod dinamičen; poleg tega pa nobena njegova umetnina ni v vsakem pogledu in v vseh podrobnostih svoje strukture nekaj absolutno samo osebnega in novega, saj je že po jeziku svojih form, a mnogokrat tudi po svoji usmerjenosti tako ali drugače blizu tradicije ter je njena novost in izraznostna sila obsežena le v celoti njenega izraza. Na drugi strani pa naletimo med deli umetnikov, ki njihove umetnosti v celoti nikakor ne moremo označiti kot dinamične, ker so vseskozi vkoreninjeni v duhu tradicije, marsikakšenkrat na ustvaritve, ki imajo vsa znamenja popolnih umetnin in hkratu globljih razodetij, izvirajočih iz iskrenosti doživljanja. Vse to je lahko umljivo. Umetnikovo iskanje »resnice« dozoreva v času, kar se nujno zrcali tudi v zaporednih izvršenih delih ter se pravo »razodetje« objavi včasih šele v razmeroma pozni fazi, ali pa je

¹³ H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Neuvième ed. Paris 1932.

takšnih razodetij več in je tudi več raznih faz v zaporednem ali celo istočasnem ustvarjanju, ki si med seboj nikakor niso enake. Prav tako naraven je tudi slučaj, da poteka sicer vse ostalo ustvarjanje v smereh, ki jih je začrtala tradicija, da pa se je nekoč v njem prebudila velika stvariteljska sila, izvršila delo dinamičnega pomena, prekašajoče vse drugo, a se ni pozneje nikoli več oglasila. Toda saj ni niti treba segati do primerov te vrste, ki so bolj ali manj izjemni. Vsaka iskrena umetnina, pa četudi ima njena izraznost stabilni značaj, ima vsaj iskro dinamike v sebi, brez katere si ni mogoče misliti umetnikove stvariteljske osebnosti. Brez nje bi bilo njeno udejstvovanje le topo ponavljanje prevzetih formul in oblik brez lastne vsebine ter bi že samo ob sebi nehalo biti umetnost. Toda pot, ki vodi od takšne majhne iskre v statični umetnosti do plamena v dinamični umetnosti je neskončno dolga in na njenih dveh koncih si stojita nasproti dva popolnoma različna svetova.

S tem je rečeno, da med statično in dinamično umetnostjo ni ostre in v vsakem primeru jasno začrtane meje, in da sta ti dve osnovni obliki umetnosti druga z drugo prepleteni in prežeti, tako kakor sta medsebojno prepletene tipa statične in razgibane tradicije, da pa kljub temu ostaneta v veljavi načeli statičnega in dinamičnega ustvarjanja in tipa statičnih in dinamičnih osebnosti. V polnem pomenu besede pa je resnično stvariteljski le dinamični element; ta pomenja plodno življenje umetnosti v časovnem redu, njeno naraščanje, spreminjanje in razcvet, medtem ko je statični element v umetnosti osnova sleherne tradicije in obče umetnostne kulture, iz katere se vedno znova pojavljajo novi dinamični vzponi, ki so obenem stvariteljski vzponi umetnostnih osebnosti.

S tem je seveda tudi že povedano, da je vse, kar imenujemo »razvoj« v zgodovini umetnosti, v bistvu oprto na udejstvovanje dinamičnih osebnosti oziroma na realizacije, ki izvirajo iz dinamičnega elementa umetnostnih osebnosti, in da so te osebnosti osnovno izhodišče problemov umetnostne zgodovine.

Vrnimo se po teh ugotovitvah k vprašanju, postavljenemu v uvodu, ali nam namreč osvetlitev problema osebnosti v umetnostni zgodovini morebiti ne odpira kakih novih vidikov na pojmovanje umetnostne zgodovine in ali nam hkratu ne pomaga premostiti prepada med obema osnovnima aspektoma te zgodovine: kot zgodovine umetnostnega dogajanja, gledanega z vidika zaporednega časovnega potekanja, in kot predočevanja stvariteljskih osebnosti. V prvem hipu se nam bo mogoče zdelo, da lahko vse ostane po starem, ker da naša izvajanja niso privedla do izsledkov, ki bi odkrivali nove

momente in nove možnosti, saj še vedno ostanejo na eni strani sama zase vprašanja umetnika in umetnine, na drugi pa vprašanja zgodovinskega potekanja umetnostnega dogajanja kot celote. V resnici pa le ni tako. Jedro problema osebnosti, kakor smo ga skušali pojasniti, ne leži v vprašanju same osebnosti kot takšne, marveč v vprašanju njene historične funkcije v okolju; ta se izraža v njenem aktivnem in pasivnem odnosu do tradicije, hkratu pa v njeni učinkovitosti pri graditvi umetnostne kulture. Upoštevanje te njene funkcije predstavlja pojav osebnosti iz osamljene enkratnosti v središčno točko vsega živega zgodovinskega dogajanja, tako da umetnostna zgodovina ni več notranje razdvojena; gledana je enotno kot neprekinjeno dogajanje, ki se »razvija« in odigrava v medsebojnem učinkovanju in izžarevanju obeh osnovnih komponent sleherne umetnostne kulture, t. j. osebnosti in tradicije. Cestni kamni ob poti tega »razvoja« pa so stvariteljske osebnosti in je zgodovinski potek umetnosti in prvi vrsti potek ustvarjanja, ki sega od osebnosti do osebnosti ter obsega obenem tudi vse vmesne faze neprestanih fluktuacij tradicije, ki izvirajo prav tako tudi iz osebnostnih dinamičnih elementov.

Lahko bi se pa vendarle zdelo, da je takšno enotno gledanje na umetnost sicer res mogoče v dobah in okoljih z razgibano, diferencirano kulturo, da pa je izključeno v kulturah bolj stacionarnega značaja. Nedvomno so v takšnih primerih že metodične težkoče veliko večje, ker je v večji meri otežkočeno že samo bližje spoznanje podrobnosti zgodovinskega mehanizma. Že jasen pregled umetnostnih dejstev ni lahek zaradi fragmentarčnosti ohranjenega umetnostnega gradiva, zaradi težav pri natančnejši kronološki razvrstitvi spomenikov, pogostokrat pa tudi zaradi problematične vrednosti ugotovitev, ki se nanašajo na povezanosti, obstoječe med umetnostnimi pojavi in obče socialnimi momenti, prav posebno pa še zaradi tega, ker mnogokrat ni mogoče določiti ne osebnosti ne umetnin, ki pomenjajo pravo stvariteljsko dejanje in izhodišče te ali one struje in smeri. Toda končno so to le vprašanja in težkoče metode, ki veljajo v enaki meri tudi za umetnostno zgodovino sploh vseh starejših dob, niso pa notranja načelna nasprotja, obsežena v samih umetnostnih pojavih. Možnost takšnega nasprotja izključuje dejstvo, da se umetnostno dogajanje v danih primerih odigrava v okviru tipa stacionarne tradicije, ki se razlikuje od tipa razgibane tradicije edinole po svojem počasnejem delujočem mehanizmu in tesnejši povezanosti z dogajanjem na področju ostalih kulturnih oblik, ne pa po svojem notranjem bistvu. Tudi v okviru takšnih kulturnih krogov je torej odločilna osebnost, pri čemer je vseeno, ali je znana ali ne, in more biti za sleherno umetnostno zgodovinsko spoznanje merodajna samo umetnina.

Možnost enotnega gledanja na umetnostno zgodovinske probleme je torej popolnoma utemeljena na način, kakor je bil gori prikazan. Seveda pa to gledanje ne izključuje možnosti stavljanja drugih, posebnih morfoloških in stilističnih problemov, obenem pa samo ni vezano z nobeno aprioristično, dogmatsko ali deterministično dialektiko. Edina osnova, ki pa je za to gledanje in za njegovo uspešnost tem nujnejša in ki ničesar ne prejudicira, je v tem, da se njegova vprašanja tičejo edinole umetnosti kot takšne, realizirane v umetninah. Bistvo umetnine pa ni v njenih akcesorijih ali v zavisnosti od ostalih kulturnih oblik, ampak v njenem stilu kot izraznostni celoti. V strukturi tega izraza in v načinu, kako je izoblikovan, je vse, kar ga dela umetnino, izraz enkratnega spoznanja in obenem tudi že njegova realizirana konstrukcija. In v tem je tudi že obsežena njegova historična pomembnost, ki je hkratu pomembnost lastnega sveta umetnikove osebnosti.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kunstgeschichte und das Problem der künstlerischen Persönlichkeit

Ein Beitrag zu einer grundlegenden Frage

I. — Bei näherer Betrachtung lassen sich die verschiedenen Richtungen und theoretischen Grundlagen der modernen Kunstgeschichte auf zwei grundsätzliche Aspekte zurückführen, von denen der eine das künstlerische Geschehen vom Gesichtspunkt seiner zeitlichen Abwicklung und der zweite das Wirken schöpferischer Persönlichkeiten zum Gegenstand hat. Keine von diesen beiden Formen allein ergibt jedoch ein vollständiges Bild vom Wesen des tatsächlichen Ablaufs und vom Kern des kunstgeschichtlichen Geschehens. Bei der ersten Betrachtungsart liegt eine der Hauptschwierigkeiten im Mißverständnis, welches die theoretischen Hilfskonstruktionen, die ja nur der Einrahmung und Klärung der Entwicklung in zeitlicher Reihenfolge dienen sollen, nur zu oft als ein höheres Entwicklungsprinzip auffasst, das allem Kunstgeschehen immanent sei und gewissermassen die eigentliche Geschichte ersetze. Der Gegenstand der auf die Darstellung von künstlerischen Persönlichkeiten eingestellten Kunstgeschichte ist viel handgreiflicher, doch kommt dabei immer nur ein kleiner Ausschnitt aus der großen Folge des Kunstgeschehens in Frage und ist es nicht möglich ein vollständiges Bild des komplizierten Gesamtgeschehens weiterer Zeitläufe auszubauen. Wie sehr aber auch die eine und die andere Richtung und ihre verschiedenen Abarten begründet sein mögen, immer bleibt dabei zwischen

dem einzelnen, im Kunstwerk realisierten Kunstgeschehnis und der Geschichte, welche die Kunstwerke in ein einheitliches zeitlich-genetische Ganze verbinden soll, ein innerer Gegensatz bestehen. Wenn es sich nun um die Kunst selbst als solche und nicht nur um einzelne Strukturteile der Kunstwerke handelt, so darf nicht übersehen werden, daß für das Wesen des Werkes jedesmal nur die Persönlichkeit des Künstlers entscheidend ist. In Verbindung mit diesen Fragen bietet sich also von selbst das Problem der künstlerischen Persönlichkeit dar, u. zw. nicht etwa als grundsätzliche Erscheinung, denn als solche gehört sie in das Gebiet der Psychologie, sondern als ein aus der historischen Perspektive zu betrachtendes Phänomen. Und gerade dieses Problem dürfte die Möglichkeit bieten, den obenerwähnten, in der Kunstgeschichte bestehenden inneren Gegensatz zu überbrücken.

II. — Der Ausgangspunkt aller Betrachtungen kann in diesem Falle nur das Kunstwerk als solches sein. Dieses ist ein einmaliger, in sich geschlossener, nicht wiederholbarer und nicht ergänzbarer Ausdruck, dessen innere Struktur freilich aus verschiedenen, oft künstlerisch heterogenen Elementen zusammengesetzt ist, die als solche im Ausdruck restlos aufgehen. Die Grundlagen dieses Ausdrucks, der das Ergebnis eines persönlichen schöpferischen Prozesses ist und im Stile des Kunstwerkes, mit dem er identisch ist, zur Geltung kommt, besitzen einen in seinem Wesen begründeten erkenntnis-konstruktiven Charakter; dieser läßt sich selbstverständlich nicht in verstandesmäßige Elemente umwandeln, ist aber deswegen nicht weniger innerlich notwendig und weniger »wahr« als andersartige, intellektuelle, religiöse, mystische oder ethische Erkenntnisse, Erlebnisse, Konstruktionen, Ausdrucksformen und Möglichkeiten. So aufgefasst stellt sich das künstlerische Schaffen als Suchen nach dem einzig richtigen persönlichen Ausdruck für eine erlangte Erkenntnis und die auf ihr begründete Konstruktion das, also als Suchen nach künstlerischer »Wahrheit«, seine Geschichte aber als Geschichte, welche die Wege aufdeckt, untersucht und darstellt, die in zeitlicher Reihenfolge zu dieser Wahrheit führten. Diese Wege führen nun freilich nicht alle in einer Richtung. Ausserdem ist das einzelne Kunstwerk infolge seiner Einmaligkeit so sehr von allen übrigen isoliert und sind mit dem Begriff der schöpferischen Persönlichkeit soviel einmalige, individuelle und subjektive Elemente verbunden, daß die schöpferische Persönlichkeit erst in ihrem Verhalten gegenüber der Tradition greifbar wird und zur Geltung kommt, in welcher ja die allgemeinen, den verschiedenen Kunstwerken gemeinsamen Züge und die Grundlagen einer jeden künstlerischen Kultur zum Ausdruck gelangen. Deshalb kann auch erst eine nähere Klärung

des Begriffs, Charakters und der historischen Funktion der Tradition den geschichtlichen Mechanismus des Kunstgeschehens erläutern, der von den in der Tradition bestehenden Eigentümlichkeit bis zu den besonderen Kennzeichen des einzelnen Kunstwerks reicht. Nun ist aber der Begriff der Tradition auch nicht überall gleich. Eine genauere Betrachtung der Kunst Ägyptens und des Alten Orients erweist ein so starkes Vorherrschen der allgemeinen Grundlagen und kultursozialen Gebundenheit der künstlerischen Betätigung und Schaffens, daß die Kunst dort als ständiges, nur wenig wandelbares Zumausdruckkommen einer immer gleichen künstlerischen Grundtendenz, die mit einer langen Tradition identisch ist, greifbar wird. Das einzelne Kunstwerk als Ausdruck einer bestimmten Persönlichkeit mit bewussten individuellen Bestrebungen äussert sich dabei nur in höchst seltenen Ausnahmefällen. Gleiches gilt auch für die Kunst aller älteren Kulturkreise der antiken und übrigen Welt, wie z. B. der primitiven und Nomadenvölker und bis zu einem gewissen Grade auch in Zeitaltern, die ihrer gesamten Struktur nach den genannten ähnlich sind, wenn sie auch viel differenzierteren Kulturen angehören, wie z. B. im abendländischen frühesten Mittelalter. Man kann also mit Recht von einem besonderen Typus der künstlerischen Tradition mehr oder weniger stationären Charakters sprechen, der zugleich der Typus der stationären allgemeinen Kultur ist, welche sich in dieser Kunst spiegelt. Demgegenüber steht die Art der künstlerischen Tradition in Kulturkreisen differenzierten Charakters. Die unvergleichlich mehr verschiedenartigen allgemeinen Lebensformen und Stufen der sozialen Struktur bieten hier schon an und für sich unzählige Möglichkeiten künstlerischer Antriebe und Wirklichungen, die zur Entstehung von viel breiteren Rahmen der jeweiligen Tradition führen. Die gleichen Faktoren bringen auch eine grössere Elastizität, geringere Beständigkeit und kürzere Dauer der Tradition mit sich, die mit fortwährendem Nuancieren und immer neueren Möglichkeiten verbunden ist. Diese beiden Grundtypen der Tradition treten freilich nirgends in reiner Form auf; in Wirklichkeit sind sie mehr oder weniger miteinander verbunden und voneinander durchdrungen, was aus der ganzen älteren in neueren Kunstgeschichte ersichtlich ist.

Im Rahmen dieser beiden Grundtypen besteht die hauptsächlichste Funktion der Tradition im Sammeln und Bewahren des Schatzes, aus dem die Kunst eines Kulturkreises ihre Hauptlinien und zugleich auch die Grundlagen ihrer Formensprache schöpft. Darin liegt auch die Bedeutung ihres soziologischen Ursprungs und ihrer Verbundenheit mit der Gesamtheit der übrigen Kulturmomente. Die Tradition selbst schafft

aber selbstverständlich noch keine Geschichte, die ja in fortwährendem Wandel lebendigen Wirkens und Handelns enthalten ist. Dieses Wirken greift aber überall über die Wiederholung ererbten Gutes hinaus, oft geradezu im Ringen mit der Tradition und es liegt ihm stets das Streben künstlerischer Persönlichkeiten zu Grunde.

III. — Für die Art des künstlerischen Geschehens ist es von entscheidender Bedeutung, ob eine Persönlichkeit in einer stationären oder differenzierten künstlerischen Kultur auftritt. Ebenso wichtig sind aber auch weitere Momente, die mit den zwischen den Kunstwerken bestehenden Wertunterschieden eng verbunden sind. Ganz grosse, dank ihrer Ausdruckskraft überwältigend wirkende Kunstwerke gibt es nicht viele; weit grösser ist die Anzahl von Qualitätswerken (der sog. Kleinen Meister), deren Ausdruck, innig und tief, den Betrachter allseitig befriedigt, deren Individualität jedoch an die allumfassende Kraft der grössten Kunstwerke nicht heranreicht. Am häufigsten sind aber jene, in denen mit mehr oder weniger Verständnis immer die gleichen Ausdrucksformeln wiederholt werden, die viel länger als bei den ersten zwei Arten ihre Geltung bewahren. Diese Qualitätsunterschiede sind nun auch für die Persönlichkeiten ihrer Schöpfer charakteristisch und kommen in ihrem Verhalten gegenüber der Tradition zum Ausdruck. Während die Kunst der Letztgenannten in gefestigter, nichtelastischer, nur wenig wandelbarer Tradition verwurzelt ist, bietet die Kunst der sog. Kleinen Meister, trotz ihrer engen Verbundenheit mit der Tradition, im Ganzen und in ihren Einzelheiten doch neue Schöpfungen, die über die Grenzen der Überlieferung hinausreichen und Abbilder eigener persönlicher künstlerischer Welten bedeuten. Am stärksten aber entfernt sich von der Tradition die Kunst der Höhen und der grossen Meister, obwohl sich auch hier keine allgemeingültige Regel aufstellen lässt, denn auch unter den grossen Meistern gibt es Künstler, in deren Schaffen alles, was eine lange Tradition zu bieten hatte, mit genialer Kraft vereint und erst von hier aus als eine neue Gestaltung der künstlerischen Welt erscheint. In der Regel wirkt aber die Kunst der grossen Künstler im Vergleich mit der Tradition geradezu revolutionär; sie bringt soviel neue Form- und Ausdruckselemente mit sich, vor allem ist sie aber so sehr von der Persönlichkeit des Künstlers durchdrungen, daß sie als eine gänzlich neue Offenbarung wirkt.

Wie sehr für das Verständnis des historischen Ablaufs des Kunstgeschehens und der Gestaltung künstlerischer Kulturen das zwischen dem Künstler und der Tradition bestehende Verhältnis ausschlaggebend ist, wird an der Hand von drei konkreten Beispielen, der Mosaiken der Kirche Chora aus dem XIV. Jh. in Konstantinopel, der »Nachtwache« Rembrandts

und der Malerei Watteau's näher erörtert. Trotz der Wichtigkeit, die dabei die Tradition und ihr Grundtypus besitzen, und trotz der allseitigen soziologischen sowie auch allgemeinen und speziellen kulturellen Gebundenheit des einzelnen Kunstwerkes, ist für dessen wesentlichen Ausdruck schließlich doch die einmalige Persönlichkeit entscheidend. Worin besteht nun der Sinn der künstlerischen Persönlichkeit im Rahmen der Geschichte?

IV. — Aus der historischen Perspektive betrachtet erscheinen beim Kunstwerk nicht nur dessen besondere Züge, sondern in nicht geringerem Masse auch dessen Auswirkungen in weiterem Verlauf des künstlerischen Geschehens von Wichtigkeit, wobei das Kunstwerk nicht länger isoliert verbleibt; es ist nun aktiv mit allen anderen Erscheinungen der künstlerischen Kultur seiner eigenen und späteren Zeit verbunden.

Für die Beurteilung dieser Aktivität ist jedenfalls das Verhältnis, das sich sofort oder mit der Zeit zwischen dem Kunstwerk und seinem Milieu entwickelt, von Bedeutung. Doch sind dabei gar nicht die Unterschiede in der Qualität der Werke entscheidend, da ja das Gefühl dafür von den verschiedenen Geschmacksrichtungen und den bei den verschiedenen Kulturschichten der gleichen Zentren und Zeiten maßgebenden Kriterien geleitet wird. Anders ist es, wenn man wieder das Verhältnis zwischen der künstlerischen Persönlichkeit und der Tradition berücksichtigt. Die Tradition, mag sie nun stationär oder differenziert sein, ist historisch gesehen ein lebendiges Bild der mehr oder weniger gefestigten Einstellung, die einerseits den künstlerischen Bedürfnissen des Milieus genügt, in der aber andererseits auch schon dessen künstlerische Bestrebungen verwirklicht und eine eigene künstlerische Welt mit besonderen Horizonten und klar gezeichneten Grenzen enthalten sind. Mit anderen Worten stellt die Tradition die jeweilige statische Grundlage des künstlerischen Schaffens in einem gegebenen historischen Zeitpunkt dar und diesem statischen Zustande ist auch die Betätigung der Mehrzahl der Künstler untergeordnet und steht in vollem Einklang damit. Das gilt auch für Künstler mit ausgesprochenen individuellen Zügen. In Fällen dagegen, in denen die Kunst mit dieser Statik nichts zu tun hat und sie über die Grenzen der Tradition hinausgreift, nicht nur individuelle Züge trägt, sondern oft geradezu im Kampfe gegen die Tradition steht, haben wir es mit Persönlichkeiten zu tun, die im Vergleich mit der statischen Kunst und ihren Vertretern am besten als dynamisch bezeichnet werden können und die gleichzeitig die wichtigsten Erscheinungen im zeitlichen Ablauf des künstlerischen Schaffens darstellen. Welche Reaktion das Auftreten einer sol-

chen Persönlichkeit auch immer hervorrufen mag, bleibt sie — sobald sie sich durchgesetzt hat, — keine vereinzelte Erscheinung, sondern schafft sich eine eigene Schule, erhält Nachahmer und bekommt den Anschein, als ob sie Anderen sozusagen erst die Augen geöffnet und sich erst selbst ein ihr gemässes Milieu geschaffen habe. Was eine solche Kunst vom statischen Schaffen unterscheidet, liegt nicht nur in der Verschiedenheit der Begabungen oder in der Intensivität des künstlerischen Erlebnisses und Ausdrucks begründet. Während die statische Kunst den allgemeinen, überlieferten Horizonten und Bedürfnissen entspricht, kommt in den Werken dynamischer Persönlichkeiten etwas Anderes, Neues zum Vorschein, was wie die Entdeckung neuer Welten und eine neue künstlerische »Wahrheit«, umfassender und tiefer als die bisher geltende Wahrheit, wirkt, womit das Erkenntnis-Konstruktive in der Kunst gemeint ist. Dieses Neue und seine Grundzüge werden nach und nach zum Gemeingut, vereinigen sich mit der Überlieferung und werden selber zur Tradition. Und solange die Kultur bestehen bleibt, aus der sie hervorgegangen, bleiben diese Züge charakteristische Kennzeichen ihrer Kunst. Mit anderen Worten bildet also das Schaffen dynamischer Persönlichkeiten das eigentliche schöpferische Grundelement in der Kunst als Geschehen in zeitlicher Reihenfolge aufgefasst. Aus ihrer Kunst erwachsen selbstständige, neue Ausdruckswelten, mit denen sich die Tradition bereichert und sie in allgemeines Gut und in die Sprache des künstlerischen Ausdrucks umwandelt, bis dann die Kunst jüngerer dynamischer Persönlichkeiten nicht noch andere Ausblicke, Tiefen und Geheimnisse zu entdecken beginnt — und so weiter ohne Ende in alle Zukunft.

Zwischen statischer und dynamischer Kunst lässt sich in Wirklichkeit freilich keine scharfe Grenze ziehen; die beiden Grundarten der Kunst sind so eng wie die beiden Grundtypen der Tradition miteinander verknüpft und verbunden. Die Prinzipien statischen und dynamischen Schaffens und die Typen statischer und dynamischer Persönlichkeiten behalten aber trotzdem ihre volle Geltung, wobei als in vollem Sinne schöpferisch nur das dynamische Element erscheint. Damit ist aber auch schon gesagt, daß sich die »Entwicklung« in der Kunstgeschichte im Wesentlichen auf die Betätigung dynamischer Persönlichkeiten bzw. auf Verwirklichungen stütze, die aus dem dynamischen Element künstlerischer Persönlichkeiten hervorgehen, und daß diese Persönlichkeiten den Rückgrat sowie auch den Hauptausgangspunkt der Kunstgeschichte bilden. Durch solche Inbetrachtung ihrer historischen Funktion wird die Persönlichkeit aus ihrer isolierten Einmaligkeit in den

Mittelpunkt des lebendigen Geschehens verschoben und der anfangs erwähnte innere Gegensatz in den kunstgeschichtlichen Betrachtungsarten aufgehoben. Die Kunstgeschichte kann nun einheitlich als unaufhörliches Geschehen geschaut werden, das sich in gegenseitiger Auswirkung und Ausstrahlung der beiden Grundkomponenten einer jeden künstlerischen Kultur, der Persönlichkeit und der Tradition, abspielt und entwickelt.
