

NARODNOSTNI MOMENT V ZGODOVINI UMETNOSTI

S POSEBNIM OZIROM NA SLOVENSKO UMETNOSTNO ZGODOVINO

Namen znanosti je iskanje resnice, služba resnici, namen zgodovinske znanosti posebej iskanje in ugotavljanje tako zvane zgodovinske resnice, resnice o tem, kar se je v preteklosti dogajalo. Gre pri tem za ugotovitev dejanskega stanja minulih dogajanj iz različnih pomanjkljivih, obledelih ali polrazpadlih neposrednih prič in iz spomina ljudi, kakor se je ohranil v zapisanem ali ustnem izročilu; o tem izročilu pa vemo, da je skrajno subjektivno, pristransko, enostransko, v primeri s celoto dogajanj odlomkasto in da tembolj blede in izgublja pričevalno vrednost, čimvečkrat se ponovi. Naloga zgodovine pa je iz tega pomanjkljivega, nezanesljivega in glede pričevalnosti vedno bolj pojemajočega gradiva ustvarjati zgodovinsko podobo, povest, kar mogoče resnici dogodka približano poročilo o njem. Od načinov, metod, s katerimi dosega ta svoj namen, zahteva zgodovina, da so sposobni eksaktno, zanesljivo, bistro in tenkočutno ugotoviti, opisati in zapisati zgodovinska dejstva, ki so v spominu obledela, se že pozabljajo ali so bila celo že pozabljena ter so po njih ostale le neme priče materialnih, z dogodki tako ali drugače zvezanih predmetov, tako zvanih zgodovinskih spomenikov.

Iskanje resnice pa se ne nanaša samo na splošne, obče pomembne zgodovinske dogodke, ampak prav vsak dogodek človeške zgodovine, javne in zasebne, splošne in osebne, lahko postane predmet zgodovinskega raziskovanja. Iz neskončne množine danih zgodovinskih dogodkov ali njih skupin, vezanih po t. zv. zgodovinskih problemih, pa izbiramo ter si za njih resnico prizadevamo samo tiste, ki so kakor koli v krogu našega življenjskega zanimanja. Stopnja važnosti zgodovinskih dogodkov za nas se namreč neprestano menjuje po neštetih ozirih splošnega in osebnega zanimanja ter pomembnosti. Tudi resnica namreč ni sama sebi namen in se ne nabira na zalogo v kakem zračnem prostoru brez tal in brez zveze s resničnim življenjem, ampak služi človeku ter edino po njem in zaradi njega dobiva in vzdržuje svoj pomen. Človek je njeno merilo, njegova osebna potreba njen pobudnik; ona ima zanj tudi izraziti subjektivni pomen. Brez tega na osebni interes navezane značaja bi bilo iskanje resnice od resničnosti

odmaknjena spekulacija, duhovno ukvarjanje samo zaradi objektivne vrednosti takega ukvarjanja, ne pa živa dejavnost, v kateri se čuti, kako tudi po njej polje kri resničnega življenja. Tako je torej znanstvena, posebej tudi zgodovinska resnica človeško vezana, humanistično dejavna zadeva. Take prave, humanistično prikrojene, resnično aktualne znanosti pa ni brez živega človeka; v njem, v njegovih resničnih, ne namišljenih težnjah je njen izvor; da te zadovolji, je nastala. In ker ima človek kot živo bitje svojo domovino, ker je nujno vezan na določen kos življenjskega prostora ljudi, zemlje, tudi znanost ni mogoča brez take resničnosti vezanosti, brez domovine.

Pogosto se je namreč že uveljavljalo nedvomno zmotno naziranje, da je znanost predvsem nekaj življenjsko normativnega, nekaj izven življenjske vsakdanjosti, v kraljestvu idej zasidranega in zato sevé tudi nekaj nad vse vsakdanje, delavniško ali celo banalno neizrečeno vzvišene. Posebej glede umetnosti in njene znanstvene panoge, umetnostne vede in umetnostne zgodovine, je tako mišljenje dolgo veljalo in še ni daleč za nami čas, ko se je zdelo, da je dom umetnosti v zračnih višavah, daleč od resničnosti, v kateri živimo, v vsakem resničnem primeru vsaj daleč od tistega kraja, kjer mi živimo. Uveljavilo se je temu ustrezno mnenje, da je umetnik človek, ki je izvzet iz zakonitosti vsakdanjega življenja, umetnostna zgodovina pa zgodovina dogajanj izven časa in resničnosti, v Hesperidskih vrtovih, v nekem rajskem okolju, v pravljici deželi. Na umetnost smo gledali kot na vzvišeno, povprečnemu človeku nedostopno početje, ki je pač nekje drugod, samo pri nas je ni; njeni spomeniki, o katerih smo čitali v knjigah in ki so vredni, da so predmet razpravljanja umetnostne vede in zgodovine, pa bivajo kot okras nekih tujih svetov, daleč od nas; so toraj pač izredne tvorbe, katerim mi nismo dorasli in jih naše življenjsko okolje, naša domovina ne pozna ter so zato tembolj vredni, da jih občudujemo.

Zato nam je bila zgodovina umetnosti dosledno temu stališču zgodovina nečesa, kar odlikuje egipčevsko, mezopotamsko, grško, rimsko, italijansko, francosko, holandsko in nazadnje še tudi nemško zgodovinsko preteklost, ki je pa pri Slovanih v

taki polni resnični veljavi ni, predvsem pa je ni v naši skromni slovenski domovini. Po tem pojmovanju je gotovo, da nekje sicer obstaja tudi neka domovina umetnosti in se je tudi kar kratko reklo, da je to Italija ali Grčija, ni pa se priznavalo, da ima vsaka domovina tudi svojo umetnost. Zato je Nemeč ali Nizozemec prav tako z zavistjo in poželenjem hrepenel po »domovini umetnosti« kakor Slovenec, Čeh, Hrvat, Poljak ali Rus.

Tako je nastala umetnostna zgodovina polpreteklosti kot veja znanosti, katere zgodovinske konstrukcije, načela in načini, metode, so se opirale samo na ozek krog izbranih, dozdevno edino polnovrednih spomenikov. Zato pa so bile tako pridobljene zgodovinske konstrukcije tudi neresnične in življenjsko neaktualne; metode pa so odpovedale pri vsakem drugem razen pri takem izbranem gradivu kakor je bilo italijansko v svoji klasični obliki. Rezultati te tako usmerjene znanosti so toraj dozdevno potrjevali vero v neko izven resničnega življenjskega ozračja ležečo domovino umetnosti in v neko vrsto edino popolnih in vrednih umetnin.

S pogloblitivijo umetnostnega čuta, ki je od srede 18. stoletja sem precej otopel, pa od druge polovice 19. stoletja vidno narašča in prodira prepričanje, da je umetnost občečloveška zadeva, da so le stopnje umetnostnega uresničenja različne ter da ima vsaka domovina tudi svojo umetnost. Dоследno temu je jasno, da so naloge umetnostne zgodovine zemljepisno tako raznovrstne in mnogoštevilne kakor so mnogoštevilne in raznovrstne domovine ljudstev zemeljske oble. Še več, prodrlo je prepričanje, da ima vsaka znanost, ne samo umetnostno zgodovinska, svojo domovino in da je življenjsko polnovredna samo tista, ki ima svoje korenine v realnih tleh, v domovini, v živem človeku in njegovem zanimanju. Res je namreč sicer, da je znanost v svojem občem končnem cilju mednarodna, je pa kljub temu izrazito nacionalna v tem, da ima svoj zemljepisno določen delokrog, osredotočen tam, kjer se vrši, kjer njen vršilec živi. In tako je v okviru svetovne zgodovine umetnosti, ki je nedvomno končni cilj naše stroke, več geografsko in kulturno zaokroženih umetnostnih zgodovin; tako na primer egipčanska, kitajska, indijska, antična, bizantinska, islamska, zapadnoevropska umetnostna zgodovina; v teh velikih okvirih pa z isto upravičenostjo razlikujemo še manjše in celo najmanjše problemske komplekse; ti kompleksi so lahko narodni, zemljepisni, kulturni, kakor na pr. zapadno-evropski in vzhodno-evropski, italijanski, francoski, nemški, katoliški, bizantinski, islamski in podobno, lahko pa so tudi najmanjši in se nanašajo na najmanjše življenjske edinice, na umetnost kake dežele, kakega mesta, kake družbene skupine, združbe in nazadnje tudi kot na osnovni kompleks na osebno delo izbranega umetnika. Z enako upravičenostjo govorimo toraj v okviru antične o kretsko-mikenski, grški, helelistični, rimski umetnostni zgodovini; v okviru bi-

zantinske o grški, srbski, romunski, ruski umetnostni zgodovini; v okviru zapadno evropske pa o italijanski, francoski, nemški, angleški, gotski, romanski, renesančni, baročni, romanski, germanski in slovanski umetnostni zgodovini; in tudi še naprej o češki, hrvatski, poljski, pa končno tudi slovenski umetnostni zgodovini. O slovenski posebej iz istega razloga kakor o vsaki drugi, ker imamo tudi Slovenci svojo domovino, svoje čustvovanje in osredotočeno stremljenje, svojo zgodovino in kulturni razvoj, svojo preteklost in sedanost, pa tudi svoje ideale za bodočnost.

Dolžnost narodnih raziskovalnih ognjišč znanstvenih problemov je, da prispevajo k osvetlitvi splošno iskanih resnic z gradivom, ki jim je najbližje, ki jim ga nudi njihova domovina, ker je to gradivo stvarno najbolj določljivo, spoznavno najgloblje prijemljivo. Zato je naloga domače znanosti kratko: s podrobnim spoznavanjem, določanjem in opisovanjem ter pojasnjevanjem pri nas danega, kakor koli za širšo znanstveno problematiko zanimivega gradiva prispevati k pojasnitvi splošnih, v neštetih inačicah po vsem svetu, pri vseh narodih in v vseh časih danih problemov, s tem, da jih na individualnih primerih raziščemo do globine, ki se široko začrtani problematiki nujno izmika, pri tem pa v okviru splošnih znanstvenih prizadevanj pojasnjujemo vlogo naše domovine in našega naroda v zgodovinski preteklosti in živi sedanosti.

Vidimo toraj, da ima umetnostna zgodovina kot vsaka znanost svojo domovino, da je vezana na realna tla prav tako kakor je podobno vsakemu spoznanju vezana na živo, konkretno osebnost znanstvenika. Zato smo opravičeni govoriti o slovenski umetnostni zgodovini kot zgodovini umetnostnega dogajanja na svojem etničnem ozemlju z isto pravico, s katero Nemeč govori o svoji umetnostni zgodovini, Italijan o svoji.

Predmet slovenske umetnostne zgodovine je po tem pojmovanju vse, kar obsega umetnostnega etnično zemljepisni pojem Slovenije v zgodovinskem in v sedanostnem obsegu, vse, kar je bilo umetnostnega ustvarjenega na tem ozemlju brez ozira na umetnikovo pripadnost k slovenski etnični skupnosti ali ne, pa tudi vse, kar je bilo za to ozemlje ustvarjeno kjerkoli drugod, ker je s tem, da je bivalo med nami, sooblikovalo našo sedanjo duševnost. Razširiti pa moramo svojo pozornost tudi preko tega okvira na vse, kar so umetniki, ki so bili po etnični pripadnosti Slovenci, ustvarili izven tega zemljepisnega ozemlja tudi, če mogoče niso ustvarjali za dom ali tudi če niso vplivali nazaj na umetnostno ustvarjalnost svoje domovine, ker tudi ti tako ali drugače pričajo o umetnostni ustvarjalnosti slovenskega naroda.

Mi vidimo toraj, da prihajata v poštev dve oporišči za kriterij, po katerem bomo svoje gradivo izbirali, geografsko in narodnostno. Kakor se opremo namreč prvenstveno na eno ali na drugo, tako se tudi takoj značilno premakne značaj, obseg in problemski kompleks naše umetnostne zgodovine.

Geografski pojem Slovenija namreč ni bil vedno tak kakor je danes, še več, zgodovinska geografija ga do naše polpreteklosti sploh ne pozna. Dejansko pa je njegova vsebina vselej tisto zemljepisno ozemlje, kjer prevladuje slovenski etnični element toliko, da daje takozvani domačiji poseben značaj, ki ga sami občutimo kot slovenskega in ki ga tujci instinktivno priznavajo za različnega od svojega in od drugih našemu sosednjih. Meje tega zemljepisnega ozemlja se v zgodovinskem razvoju spreminjajo, tako da bomo v določenih zgodovinskih momentih upoštevali tudi zemljepisne komplekse, ki danes niso več slovenski. Predvsem pa bomo za okvir svojih študij jemali današnje slovensko etnografsko ozemlje v najširšem smislu z upoštevanjem tistih obrobni ozemelj, ki so v polpreteklosti igrala še kako vlogo v zgodovini našega naroda brez ozira na to, da danes niso več slovenska. Vsa umetnost, ki je na tako določenem ozemlju nastala ali se tu ohranila, ker je bila zanj ustvarjena, odkar su se tu naselili Slovenci, tvori predmet tako usmerjenega umetnostno zgodovinskega študija. Ta študij se razteza v širino, zajemajoč v zemljepisni razvrstitvi vse ohranjeno ali sicer iskustveno dosegljivo spomeniško gradivo, razteza pa se tudi v globino ker zajema vse umetnostne pojave od najvišjih, najizrazitejše umetnostnih do najskromnejših, od vrhnje mednarodno umetnostno in umetnostno strokovno karakterizirane plasti do spodnje, ustvarjene pogosto v najintimnejšem, najzasebnejšem prizadevanju, ljubiteljstvu, igračkanju in umetnem obrtništvu. Le s tako širokim pojmovanjem naloga je dana jamstvo za to, da bo mogla domača umetnostna zgodovina v svojem končnem rezultatu odgovoriti na vsa vprašanja, ki bi jih kdaj utegnila staviti nanjo obča umetnostna veda. Umetnostno topografske naloge, umetnostno geografske ugotovitve, tipološke in ikonografske označitve ter karakterološke osvetlitve bodo v tako usmerjenem prizadevanju na prvem mestu. Končni cilj pa bo, zajeti vso polnost spomeniškega gradiva v širini in globini, v danih mejah ozemlja prav do grude in posameznika ustvarjalca, kateri koli plasti narodne skupnosti bi pripadal.

Če pa se opremo na narodnostni kriterij, potem bomo poskusili brez ozira na vsaj dozdevno slučajno skupnost slovenskega umetnostno spomeniškega gradiva zbrati vse spomenike, ki so jih ustvarili pripadniki našega naroda, tako da po njih pojasnimo zgodovino umetnostno stvariteljske kulture med nami in z njo določimo naš delež na stavbi splošne človeške kulture. Naloga, ki si jo bomo tako postavili, bo po svoji naravi problemsko globlja od geografsko vokvirirane; poglobiti jo bo treba preko deskriptivne in dokumentarčne predvsem v smislu kulturno, posebej umetnostno biološke problematike, saj bo njen končni cilj prikazati naše življenje z umetnostjo, našo rast vanjo in naše uspehe v uresničevanju likovno umetnostnih strok. Problemi umetnostne vede, kulturne biologije in

likovno stvariteljske psihologije bodo tu na prvem mestu. Ne bomo se pa mogli ogniti spomeniškem gradivu, ki ga vsebuje naša domovina v najširšem smislu, ker se nam bo pokazalo, da je tako pojmovana slovenska umetnost kot dokument naše narodno osebnostne kulturne rasti končno posledica zamotanega sodelovanja komponent, prirojenega razpoloženja slovenskega človeka in njegove osebne kulturne dediščine, kulturno geografske lege, ki se kaže posebno v razmerju do okrožujočih nasosedov ter umetnostno zemljepisne nasičenosti, ki se ne omejuje s časom, ko smo se Slovenci pred skoraj poldrugim tisočletjem naselili na tleh sedanje domovine, ampak sega stoletja in tisočletja globlje, do prvih prič kulturnega življenja na tem ozemlju.

Tako zadevamo na osnovno važen problem nacionalnosti umetnostnega življenja. Problem, kakor se kaže nam, pa nikakor ni poseben slovenski problem, ki bi izviral mogoče predvsem iz naše kulturne nerazvitosti ali zgodovinske manjpomembnosti, ampak se na prav podoben način stavi vsem narodom, majhnim in velikim, posebno pa tistim, ki nimajo daljšega državnega izročila.

Predvsem moramo ugotoviti, da vprašanje o narodnosti umetnosti na prvi mah močno osupne, saj je splošno priznано, da je likovni jezik, s katerim se izraža t. zv. likovna, upodabljajoča ali plastična umetnost, izrazito mednarodni jezik, ki je razumljiv in dostopen vsakemu z zdravimi, polnorazvitimi čuti, predvsem z vidom in tipom obdarjenu človeku. Kljub temu pa neprestano govorimo o grški, italijanski, nemški, ruski, japonski, zamorski itd., umetnosti in opažamo, da vsi, veliki in majhni narodi polagajo veliko važnost na to, da se govori o njihovi umetnosti, bore se za njeno priznanje, poudarjajo njene pridobitve, značilnosti in zasluge.

Po uvodnem sicer ni nobenega dvoma več, da je to utemeljeno v naravi umetnostnega življenja, katero ima, kakor smo videli, nujno nekje svojo domovino, svoje ognjišče, še več, nujno celo človeka posameznika ustvaritelja. Vsaka domovina, vsak narod pa pomeni tako ognjišče, kjer se ne razvija umetnostna delavnost samo po enotnih, prirojenih zakonih, ampak tudi ustrezno stopnjam kulturno biološke zrelosti dotičnega središča. Zato so rezultati raznih središč nujno različni, značaj ustvarjenega močno raznovrsten, duh, ki se po njem izraža, zelo raznolik. In kakor imamo interes na doživljanju vsakega posameznika, če se zanimamo za psihološke probleme in zakonitosti doživljanja, duševne rasti in dozorevanja, tako imamo v takozvanih duhovnih vedah, ki jim pripada tudi umetnostna zgodovina, interes na kulturnih prizadevanjih in uspehih najrazličnejših kulturno udeležujočih se skupin, naj bi bile tudi najmanjše; vsaka od njih namreč po svoje zreali zakonitost kulturnega življenja in nudi gradivo, ki nam posreduje kulturno biološka in kulturno filozofska spoznanja; zajeto v večjih kulturno zemljepisnih

enotah pa predstavlja nenadomestljiv člen ves svet pokrivajoče, neizrečeno pisane in na vsakem koraku prerajajoče se kartografske preproge človeške kulture.

Po obeh zgoraj omenjenih poteh se poglobljamo v sestavne dele te preproge. Po prvi, zemljepisni, ugotavljamo to gradivo z dosledno težnjo po polnosti, v skrbi, da bi nič v poštev prihajajočega ne ušlo naši pozornosti. Upravna, deželna, državna ali narodnostna ozemlja se sama po sebi ponujajo kot take zemljepisne enote. Način takega proučevanja se zdi zelo priporočljiv, ker na izkustveno dognan način ugotavlja dejstva in jih brez izvenumetnostnega vrednotenja vnaša v mrežo svetovne podobe umetnostne kulture in njene celote. Pri drugi, narodnostni, etnični ali celo rasni vrsti pa je močen poudarek na izboru razpoložljivega gradiva; zato je prvo, spomeniško topografsko in umetnostno zemljepisno delo za to drugo preučevanje skoraj nepogrešljiv pogoj, kajti samo če je ta izpolnjen, bo mogel biti za drugo vrsto potreben izbor res ustrezen. Iz umetnostno zemljepisne skupnosti namreč izberemo v tem primeru samo tisto, kar tako ali drugače osvetljuje zgodovino umetnostne tvornosti določene etnične skupine in ilustrira njeno kulturno rast. Na ta način se nam svetovna umetnostna zgodovina razdrobi na vrsto večjih in manjših, po kulturni volji svojih nosilcev osredotočenih kultur, ki so v najrazličnejših razmerjih med seboj tako po svoji medsebojni odvisnosti kakor posebno s ozirom na stopnjo svoje umetnostne gorečnosti in zrelosti.

Nedvomno je, da prva kot deskriptivna stroka lahko obdrži sama polno veljano brez večjega upoštevanja vidikov druge. Za drugo pa je izključeno, da bi mogla biti uspešna brez zadostnega upoštevanja rezultatov prve; le prerada se namreč izgubi v kulturnofilozofsko spekulacijo, ki nujno potrebuje kontrole v gradivu, umetninah. Zato je gotovo, da more biti narodnostno vokvirjena zgodovina umetnosti zares plodovita samo, če se z vso samokritiko oklene dejstev, ki ji jih nudi umetnostna geografija. Za ta namen pa ne bo ustrezen geografski okvir upravno, deželno ali državno ozemlje, ampak se bomo odločili za etnografske meje prizadetega narodnega ozemlja. Tako izbrano topografsko gradivo bomo nato prebrali za svoj poseben namen po etnični pripadnosti njegovih ustvariteljev in ga vrednotili v okviru po tem gradivu imanentno izkazanega umetnostnega napredka, naj bi bila stopnja tega napredka še tako malenkostna.

V povojni dobi se je pogosto in pri raznih narodih, posebno pri tistih, ki so si po več stoletjih priborili državnopravno samostojnost, načenjalo vprašanje narodnosti umetnosti. Tudi pri nas je bilo takorekōč prvo širše pomembno vprašanje, ki se je porodilo ob študiju našega umetnostno zgodovinskega gradiva, vprašanje o slovenstvu naše umetnosti. V uvodu k Orisu zgodovine umetnosti pri Slovencih sem prvič 1924 zavzel svoje stališče do tega takrat izredno perečega vprašanja in pri-

čakoval, da se bo v zvezi z mojo knjižico in njenimi nazori ter ob istočasnem zbiranju gradiva za Narodno galerijo razčistilo.

Takole sem tam izvajal (str. 8—12): »Kakor vsak posameznik do neke mere tudi umetniško ustvarja in je v nekem smislu tudi aktiven napram umetnosti, ki je posledica prekipevajočega čustva, tako velja isto tudi za skupino ljudi, ki jo imenujemo narod. Narod predstavlja več ali manj homogeno skupino poedincev, ki imajo neke skupne duševne poteze in katerih duševno življenje se javlja v veliki meri na soroden način. Tako tudi umetnostni pojavi nujno dobe skupno potezo, posebno, kadar gre za izraz močnih čustvenih razpoloženj v masi...

Navadili smo se imenovati umetnost skoro izključno že samo tisto, kar nadkriljuje naše tozadevne zmožnosti, ki se nam zdi pomnebnije od tega, kar sami zmoremo. In le na tej podlagi je mogla nastati trditev, da Slovenci nimamo umetnosti. Človeško nemogoče je torej, da bi se mi kot Slovenci, kot etnična in do neke mere tudi kulturna skupina ne bili izrazili tudi umetnostno. Naravno pa je, da ta izraz ni bil tako pomemben, da bi nam v primeri z njim ne bilo imponiralo ono, kar so okoli nas in med nami ustvarile kulturno vodilne in bolj napredne skupine...

Če torej govorimo o razmerju umetnosti do skupine ljudi, ki se imenujemo Slovenci, sploh ni in ne more biti vprašanje, ali imamo in ali smo v preteklosti kdaj imeli lastno umetnost, ampak samo, kako smo mi preživljali umetnost, kako se je naš posebni značaj javljal v posameznem pojavu mnogolične reke življenja, v umetnosti. Tudi tisto, česar nismo ustvarili sami, pa je bilo za nas ustvarjeno in med nas postavljeno kot del našega okolja, naše domačije, je vseeno naše, ker se je zžilo s nami in postalo naša kulturna last.«

Temu mojemu stališču je v celoti pritrdil Čeh Žákavec z ugotovitvijo, da bi za češke razmere tega vprašanja ne mogel drugače formulirati. Pri nas so se pomisleki proti temu stališču oglašili predvsem iz vrst aktivnih umetnikov. Posebno R. Jakopič se do smrti ni prav sprijaznil z njim, čeprav je svoje prvotno popolnoma nasprotno stališče po lastni izjavi v marsičem spremenil. Temu Jakopičevemu naziranju, da smo Slovenci šele z impresionizmom dobili lastno umetnost, je dal izredno močen poudarek A. Podbevšek 1. 1941 v knjigi Jakopič, kjer stoji celo (str. LXIX) trditev, da bi brez Jakopiča tudi danes še ne bilo slovenske umetnosti. Jakopič sam pa je nekako isti čas formuliral to svoje naziranje v izjavi dr. Mikužu: »Prav imate — nekako tako (da slovenske umetnosti še ni) sem nekoč povedal Iz. Cankarju svoje mnenje o slovenski umetnosti in do danes svojega mnenja nisem spremenil in ga na podlagi svojega opazovanja, občutja in prepričanja tudi ne bom spremenil... Le svoboden narod si more ustvariti svojo lastno kulturno življenje, čigar najpreprostejši in najčistejši izraz je umetnost... Ne razu-

mem torej, kako morejo nekateri ali morda vsi? slovenski umetnostni zgodovinarji trditi, da se slovenska umetnost pričinja že v 14. stol.? . . . skoraj vse »slovenske« slike, ki sem jih videl v naših cerkvah in zbirkah, so se mi zdele tuje in prazne...» V razgovorih z mano je pogosto načeljal to vprašanje in ga v mnogem revidiral predvsem glede našega baroka, kjer je posebno Bergantu priznaval izrazito slovensko čuvstvovanje. Kot zgodovinarja pa me vseeno ni prepričal.

Aktualnost vprašanja narodnosti likovne umetnosti je našla poseben izraz celo na XIII. mednarodnem kongresu za umetnostno zgodovino 1. 1933 v Stockholmu, kjer so bile skupne seje posvečene vprašanju »Kdaj je mogoče v umetnostni zgodovini kakega naroda prvič in na posebno zanimiv način razlikovati narodni značaj?« Tu je govoril Marcel Aubert o francoskem izvoru gotskega stila, A. E. Brinckmann o narodnem značaju nemške umetnosti 18. stol., Harry Fett o norveškem narodnem slogu, T. Gerevich o madjarski narodni umetnosti. Nils-Gustav Hahl o moderni finski umetnosti in njenem narodnem značaju, Ragnar Josephson o problemu švedskega stila, Leon van Puyvelde o genezi flamske umetnosti, Ilarion Swiencickij o narodnih znakih ukrajinske umetnosti in W. Vogelsang o najzgodnejših značilnostih holandske umetnosti. Velik del odgovorov se sploh ni dotaknil bistva vprašanja, ker pojem narodnega stila, narodne umetnosti sploh ni bil predhodno zadostno razčiščen in njegova nejasna formulacija, kakor je pravilno poudaril Vogelsang, vsebuje predvsem nevarnost, da pride do izraza neke vrste narodni šovinizem, ako ne celo ozki esprit de clocher, ki zatemni jasni pogled na problem in podanemu odgovoru jemlje zanesljivost in znanstveno vrednost. Drugi so se omejili na analizo razcveta raznih nacionalnih umetnosti, ki je bil posledica gospodarsko-političnega razveta ter tako zopet niso mogli prispevati za stavljeno vprašanje res zanesljivih, za oceno narodne umetnostne kulture splošno porabnih vidikov. Za kaj gre pri tem vprašanju, je točno opisal Vogelsang takole (Actes XIII. Congr. str. 95, 96): Gre za določitev skupnega rokopisa **vseh** (ali vsaj vseh tistih, ki ne kažejo preveč tujih vplivov) del likovne umetnosti kakega naroda. Gre torej za tiste otipljive ali vsaj nakazljive, z besedami opisljive lastnosti, ki se kažejo vselej na zelo različni način, toda enakim razpoloženjem in istim težnjam ustrezno, v vseh umetninah kake dežele ali skupine dežel v določenih razdobjih brez ozira na to, ali je bil čas težnjam likovne umetnosti ugoden ali ne.

Drugo formulacijo naloge, ki je vzbudila pozneje precej diskusije in tudi odpora, je podal Madjar T. Gerevich (Actes XIII. Congr., str. 49—52) takole: Vprašanje narodne umetnosti pri malih narodih, to je pri narodih, ki imajo drugovrstno vlogo v umetnostni zgodovini, se v mnogo ozirih razlikuje od vprašanja narodne umetnosti pri ve-

likih narodih, ki imajo tudi drugačne probleme. Veliki umetnostni narodi so tisti, ki proizvajajo stile v celotnostnem (univerzalnem) razvoju umetnosti ter jo vodijo in usmerjajo. So pa drugi narodi, ki ne razvijajo mednarodnih stilov, ampak se omejujejo v vsaki dobi na njihovo izposojanje, na njihovo asimiliranje in dajanje jim pečat lastnega narodnega genija ustrezno svojim materialnim, gospodarskim in socialnim zmožnostim in svojim zgodovinskim pogojem. Vloga teh narodov pa nikakor ni samo vloga navadnega epigonstva, ker se razen tega, da asimilirajo mednarodne tokove, udeležujejo univerzalnega umetnostnega življenja, ko ga bogate z novimi barvami in ko variirajo stile in jih pogosto razvijejo do presenetljivih posledic. Njihova glavna naloga je izraziti po umetnosti narodno dušo in združiti svojo narodno umetnost z večjimi duhovnimi in umetnostnimi skupinami. Narodne umetnosti te vrste imajo v splošnem značaj eklekticizma; s tem se ognejo izključnim in enostranskim vplivom, z uravnovešenjem tujih teženj pa si omogočijo razvoj lastnega krajevnega ali narodnega značaja. Za njih historično in vrednostno presojo ni najbolj važno vprašanje njihov virov ampak preje vprašanje načina prisvojitve . . . Napačno pa bi bilo identificiranje ideje narodne umetnosti v preteklosti s sodobno idejo narodnosti in njenega območja s sodobnimi političnimi področji; kajti vsebina teh idej se je v zgodovini neprestano spreminjala. Ideja narodne umetnosti se tudi vedno ne sklada niti z idejo narodnega jezika. Ona je celo lahko popolnoma neodvisna od početkov jezika, kar potrjuje madjarska umetnost, ki je latinskega izvora, jezik pa pripada fino-ugriški lingvistični družini. Njihovo življenje se razvija takorekoč na obrobju velikih narodov, ki ustvarjajo prvinske (primarne) stile, križajo jih tokovi, prihajajoči od velikih narodov, katerih umetniki prihajajo med nje. Zato se te drugovrstne narodne umetnosti združujejo v večje zemljepisno-umetnostne enote, katere bi lahko primerjali pravcatim umetnostnim zvezam, ki jih je treba na veliki zemljepisni karti umetnostne zgodovine upoštevati ob velikih prvenstvenih narodnih umetnostih kot enote z delno avtonomijo . . . Stara madjarska umetnost, ki se na pr. v času od 15.—17. stol. v severni Madjarski po umetnostni sorodnosti ožje veže s poljsko umetnostjo kakor z ono južne Madjarske, se od konca srednjega veka dalje druži z isto stilistično skupino, v kateri so razen Poljske tudi še narodne umetnosti sosednjih dežel Avstrije, Češke, Bavarske ali Šlezije. Lahko bi podobne umetnostne geografske sektorje ugotovili tudi na ozemlju skandinavskih in baltičkih dežel, med narodi iberskega polotoka ali med narodi Balkana.

Živahno so ugovarjali takemu pojmovanju, ki ga pa v načelu ne moremo smatrati za zgrešeno, zgrešena utegne biti samo poraba njegovih načel, če jim podložimo narodno šovinistične težnje, posebno Poljaki in Romuni. Na XIV. mednarodnem kongresu 1936 v Švici je nanje reagiral Romun

Coriolan Petranu z referatom Pojem in študij narodne umetnosti (Résumés... XIV° Congr. int. str. 172—173). Petranu je izvajal svojo misel takole: Narodna umetnost je umetnost kakega naroda, in sicer taka umetnost, ki kaže določno različne znake v primeri z umetnostjo drugih narodov. Zato pa se moramo zediniti predvsem na skupno definicijo nacije. Ker smo si edini v tem, da ni treba, da se meje nacionalne umetnosti skladajo s sedanji državni mejami, ne smemo jemati za izhodišče politične države, ampak narodno (das Völkische) kot po naravi dano enoto. Tako so na kongresu v Stockholmu skoro vsi udeleženci pojmovali narodnost. Naloga študija narodne umetnosti ni samo ugotavljati obstoj narodne note, ampak z jasnimi pojmi formulirati njene skupne znake. Vprašanje nastane, ali se ti znaki kažejo na vseh umetninah kakega naroda, ali samo na umetninah določenih razdobij. Nevarnost subjektivnosti odstranimo s poznanjem celotnega razvoja in s primerjanjem z umetnostjo drugih narodov ter drugih umetnostnih vrst in zgodovine dotičnega naroda. Idealno je, če so močne narodne posebnosti proizvajali narodni umetniki in če po možnosti tudi naročnik pripada istemu narodu. Pogosto pa umetnostna zgodovina ne ve za narodnost umetnikov, večkrat niti ne za narodnost naročnikov. V takih primerih si moramo pomagati z analogijami in hipotezami ali z ugotovitvijo proporca za nedvomno narodne in tuje umetnike, predvsem vodilne. Pri t. zv. asimiliranih umetnikih tujega porekla moramo kritično postopati. Vprašanje nastane tudi, če moremo glede rešitve tega vprašanja postaviti splošne smernice, ali če ni bolj priporočljivo presojeti vsak primer posebej. Da so možne razne presoje, dokazujejo primeri, ko se narodnost umetnikova določa enkrat po deželi, kjer je bil doma, drugič po novi domovini. V stavbarstvu poznamo pogosto primere sodelovanja umetnikov različnih narodnosti na isti stavbi.

Do rešitve vprašanja, ki nas zanima, po teh razpravah ni prišlo. Pokazali sta se dve stališči. katerih eno bi lahko imenovali etnično zemljepisno, drugo narodno osebnostno. Nobenega dvoma ni, da ne eno ne drugo samo ne vodi k zaželenemu cilju, k pojasnitvi pojma narodnosti umetnosti in zanesljivo na njem zgrajeni zgodovini umetnosti. Nedvomen rezultat vseh teh prizadevanj pa je, da moramo razlikovati med umetnostjo na ozemlju kakega naroda in njegovo narodno umetnostjo; tako moramo razlikovati slovensko umetnost od umetnosti na Slovenskem in le, če oba vidika upoštevamo, bomo temu gradivu pravični kot Slovenci, katerim lastna znanost ne služi samo za bogatitev zakladnice splošnih spoznanj, ampak predvsem za poglobitev samospoznanja. Stališče do vprašanja narodnosti umetnosti je pri nas še prav posebno, ker mi nismo nikdar uresničili take stopnje umetnostne tvornosti, da bi postala mednarodno pomembna. Mogoče bi kedo celo postavil vprašanje, ali smo kdaj dosegli toliko stopnjo pomembnosti,

da bi bilo sploh vredno s tega stališča raziskovati zgodovino naše umetnosti. Ali ni vse, kar se je med nami uresničilo, tudi če so to izvrševali Slovenci, samo odmev umetnostnega snovanja v vodilnih središčih naše bližnje in dalnje okolice in se zaradi naše politične podrejenosti tudi naša umetniška osebnost ni mogla razviti? Ali ni sploh nesmiselno govoriti o madjarski, poljski, hrvatski, slovenski umetnosti, dokler ni dokazano, da jo je netila gonilna sila iz lastnega narodno, ne mogoče samo upravno osredotočenega središča?

En primer iz zgodovinske preteklosti se nam zdi posebno primeren, da si z njim pomagamo do jasnejšega gledanja na naš problem, primer umetnostne kulture, za katero je značilna tritračna pletenasta ornamentika, ki je cvetela v velikih delih srednje in južne Evrope od 8. do 11. stol. in višek dosegla v času karolinške države. Kot narodno umetnostno značilno jo nekateri pripisujejo Hrvatim, drugi Langobardom. Zadnji čas pa je Karl G i n h a r t (Die karolingischen Flechtwerksteine in Kärnten, Carinthia I. 132 1. (1942); str. 112—167) postavil tezo, da gre pri tem za značilno obliko karolinške državne umetnosti poljudne smeri. Po Karamanovem kritičnem pretresu hrvatskega gradiva in njegovih zgodovinskih dat danes ni nobenega dvoma več, da ta umetnost po svojem poreklu ne more biti hrvatsko narodna umetnost; prav tako jasno je to vprašanje glede Langobardov. Nobenega dvoma tudi ni in vsa spomeniška dejstva to potrjujejo, da gre za mednarodno uveljavljeno obliko umetnosti, ki je prav tako kakor pri Langobardih veljala tudi drugod v takrazni Italiji in ki se zunaj nje ni uveljavila samo pri Hrvatih, ampak tudi v slovenskih in nemških alpskih predelih, v Franciji in celo še dalje. In vendar za nas ni prav nobenega dvoma, da so Hrvatje to obliko upravičeni smatrati za svojo narodno starohrvatsko umetnost. Kljub izven hrvatskemu poreklu in mednarodni veljavnosti in kljub malenkostnemu posebnemu razvoju na Hrvatskem je to tista oblika umetnosti, v katero so se Hrvatje po pokristjanjenju tako vživeli, da je še stoletja po tem, ko se je drugod že popolnoma preživela, med njimi še živela naprej in se pomembno uveljavila. Vprašanja, kako snuje taka provincialna umetnostna sredina, se je na uspešen način dotaknil L. j. K a r a m a n v svojih razpravah o najpomembnejših dalmatinskih umetninah romanske dobe, Buvinovih vratih in lesenem koru v splitski stolnici ter portalu mojstra Radovana v Trogiru iz XIII. stol. (Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale, Rad Jugosl. akad. knj. 275, um. r. 5 in Portal maistora Radovana u Trogiru, Rad 262, um. r. 3). Dosedanji raziskovalci so poudarjali pri teh spomenikih na eni strani predvsem tuje vplive, iz katerih naj bi bili sestavljeni eklektično in vzbujali vtis izrazito zaostalih provincialnih tvorb; drugi zopet so prav tako enostransko, opirajoč se na primitivni značaj, ki je očividno, postavljali trditev, da gre za spomenike najčistejše narodne umetnosti. Karaman je podal po-

drobno ikonografsko in stilno analizo teh spomenikov in brez obotavljanja priznal vse izposojene sestavine, ne da bi s tem negiral izrazito dalmatinski značaj, ki ga prav tako kakor sorodnosti z drugimi spomeniki, posebno italijanskimi, ni mogoče prezreti. Nasprotno, prav s tem, da je pravilno ocenil vlogo tujih elementov, je prav posebno poudarjal pri splitskih spomenikih konservativnost in primitivnost, v kateri pa se uveljavlja občudovanja vredna stilska zrelost in disciplina, pri trogirskem portalu pa visoko, prav do višine sodobne italijanske umetnosti razvita zrelost umetniškega dela; iz dejstva, da mojster splitskih klopi, ki je najmlajši v tej skupini, ne kaže vplivov tako odličnega dela kakor je Radovanovo, sklepa na poseben značaj umetnostne tvornosti v provincialni sredini. Kakor se v 13. stol. med dvema odličnima, a izrazito primitivnima in konservativnima spomenikoma, Buvinovimi vrati iz 1214 in korskimi klopi iz 2. pol. 13. stol., kjer še po stoletjih žive in se uveljavljajo zadnji odmevi starohrvatske pletenaste ornamentike, pojavi sredi 13. stol. trogirski Radovan kot umetnik, ki dosega mednarodno višino, tako se 200 let po njem zopet pojavi v Dalmaciji drug velik kipar, Jurij Dalmatinec. Ne Radovan ne Jurij pa ni ustvaril posebne dalmatinske šole, ampak sta oba ostala v zgodovini kot dvoje presenečenj, ki sta iz same logike danih pogojev nerazložljivi; važno je za naše vprašanje tudi, da med njima ni nikake zveze. Kajti četudi je Radovanovo delo vzbudilo v dalmatinski sredini občudovanje in se še 200 let pozneje čuti rahel vpliv njegovega stila v skulpturah severnega portala katedrale v Šibeniku, glavni mojstri šibenške katedrale, pa naj bi bili to Benečani ali domačini, ne navezujejo na portal v Trogiru, kakor tudi sicer delo mojstrov dalmatinske gotike in renesanse ne navezuje na odlično umetnost srede XIII. stol. To pa je tipična poteza razvoja provincialne umetnosti. Umetnost v Dalmaciji prav do 16. stol. močno in originalno reagira na zunanje vplive in se po tem razlikuje od umetnosti onstran morja. Sprejema pobude iz raznih dežel, združuje starejše in mlajše motive in oblike v novo celoto. Toda delavnost v provinci ni tako intenzivna in veliki mojstri v njej niso tako številni in pogosti; po drugi strani pa prihajajo v toliki meri vedno novi in sveži zunanji vplivi, da dalmatinska umetnost ne navezuje v svojem razvoju na lastne starejše rezultate in oblike, temveč ostaja sebi zvesta samo v tem, da zunanjih vplivov nikdar ne sprejema suženjsko, ampak jih po svojih možnostih in razmerah predelava v svojem duhu. In tako imamo v Dalmaciji prav do baroka veliko število zanimivih spomenikov, nimamo pa »dalmatinskega stila« v ožjem smislu te besede. Po moči talenta bi bil Radovan mogoče datil pobudo za postanek takega stila; v danih razmerah pa je ostal samo najsijajnejša in najizvirnejša priča umetnostne sposobnosti hrvatskega naroda v Dalmaciji. Edino v tako konservativni sredini je mogoče razložiti pojav mojstra kakor je Buvin na začetku

13. stol. On je istočasno siguren in rutiniran v izdelovanju ornamentalnih pasov splitskih stolničnih vrat, primitiven in neravit in za svoj čas zaostal pa v izdelavi prizorov iz Evangelija. V taki sredini nas ne more čuditi ne zelo plitvi relief ne linearni značaj obdelave oblek Buvinovih figur. To so znaki, da se dalmatinska domača sredina še ni popolnoma poslovlila od pojmovanja in tradicije predromanskih starohrvatskih skulptur.

Karaman pa je oprezen in ne more slediti tistim, ki proglašajo to umetnost kar kratko za hrvatsko umetnost. Radovanovo delo mu je zato predvsem najsijajnejši sad simbioze hrvatske krvi z latinsko kulturo. On je sicer močen in originalen umetnik, toda umetniška originalnost je lahko osebna, regionalna ali narodna. Osebna je, kolikor izvira iz prirojene nadarjenosti in osebnega čustvovanja umetnika samega, regionalna je, kolikor se v njej kažejo poteze in oblike, ki so značilne za kako ozemlje; naslov narodne umetnosti pa zaslužijo samo tiste umetnine, v katerih odsevajo značajnosti zajete iz duševnosti kakega naroda ali v katerih se opažajo motivi in oblike, ki v vsakem času spremljajo in označujejo umetnostno tvornost dotičnega naroda na vsem njegovem področju. Kljub Radovanovemu hrvatstvu pri dosedanjem našem znanju zadnjega ni mogoče ugotoviti. Nacionalne umetnosti v pravem smislu te besede je mnogo manj, kakor se pogosto trdi. Če se o tem toliko piše, je to radi tega, ker se v preteklost vnašajo težnje in razmere našega sodobnega kulturnega življenja. V resnici pa se tudi umetnost velikih narodov zelo pogosto razvija in živi na regionalni podlagi; tembolj velja to za majhne narode.

Karamanovo stališče do vprašanja narodne umetnosti samo navidez nasprotuje našemu stališču. Kajti tudi naš namen ni iskanje narodne umetnosti v sodobnem smislu in ima Jakopič prav, če odklanja naslov slovenska umetnost za historično umetnost Slovenije v smislu kakor ga porabljam na pr. za slovenski impresionizem, ki je po tipu svojega hotenja in po svoji kulturni volji čisto in bistveno drugače naravnano, kakor so bile v tem oziru naravnane zgodovinske dobe naše umetnosti. Tu gre za nesporazum, ker bi bilo tako pojmovanje pri umetnostnem zgodovinarju kot zgodovinarju izključeno. Zato tudi nikdar ne poudarjamo izrecno narodnega značaja razen v najnovejši dobi, ampak predvsem regionalni značaj; pri tem pa je izključeno, da bi zanj ne nosila velikega dela odgovornosti prav prevladujoča narodna sredina. Slovensko nam je vse, kar je z našim življenjem in razvojem zvezano, vseeno ali smo to mi ustvarili ali je ono s svojo danostjo v našem milieju na nas vplivalo. Pojem tako pojmovanega slovenstva, posebno stopnje njegove dejavnosti pa se v zgodovini neprestano spreminja. Naša na umetnostno geografski osnovi zamišljena zgodovina slovenske umetnosti se nam zdi še vedno edino prava formula za zamotani znanstveni problem, mimo katerega ne smemo molče.

V naši težnji nas potrjujejo tudi resni poskusi zadnjih desetletij prav v smeri narodne umetnostne zgodovine. Največji in nedvomno doslej najbolj zanimiv tek poskus predstavlja 1942 objavljena knjiga D. Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Za delno pobudo mu je verjetno služil W. P i n d e r j a zanimivi, četudi znanstveno v več ozirih tvegani poskus na narodnostnem kriteriju zgrajene zgodovine nemške umetnosti, katere 1937—1940 izdani trije zvezki nosijo značilni naslov *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*. Tu je v I. zv. na str. 27—40 zgoščeno njegovo naziranje o tem vprašanju v poglavju *Die Wesenszüge der deutschen Kunst*. Frey sam, ki mu je, kakor pravi v uvodu h knjigi o angleški umetnosti, pred očmi razvojna zgodovina zapadno evropske umetnosti, zajeta iz narodnih značajev in njih bioloških, zemljepisnih in zgodovinskih pogojev, je svojo metodo vestno pripravil in preskusil na manj kočljivih temah kakor je ravno angleška umetnost. L. 1938 je napisal prvo tako zasnovano razpravo *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes*. L. 1939 je poskusil na mednarodnem kongresu v Londonu v referatu »Ausdruck nationaler Charaktere in der Baukunst des Mittelalters« prikazati nemško, italijansko, francosko in angleško bistvo v njegovi konstantnosti. Osnovna misel je bila tale: Postanek narodnih posebnosti v srednjeveški arhitekturi je posledica dolgega procesa, ki se vrši vzporedno z oblikovanjem jezika ter državnega ter kulturnega oblikovanja narodnosti. Teženje po diferenciaciji in po poenotenju na dežele in plemena oprte posebne oblike in nadnarodni evropski tokovi se pri tem menjujejo. Istočasno s probujenjem narodne zavesti se konec srednjega veka tudi arhitektura prebudi k oblikovanju nacionalnih stilov. Druga ob drugi se uveljavijo francoski flamboyant, angleški perpendicular style, »deutsche Sondergotik«, svojevrstna španska kasna gotika in končno italijanska zgodnja renesansa, kot samostojni, pogosto nasprotujoči si stilski koncepti. Če se na to opremo in razvoj nazaj zasledujemo, lahko postavimo vprašanje po pogojih za postanek narodnih stilov. Kljub vplivom in prekrivanjem plasti se pokaže neka kontinuiteta in prodiranje nekega činitelja, ki ostaja kljub časovnim spremembam in ki izvira iz značaja naroda, njegovih življenjskih pogojev in njegove socialne in politične strukture. V Italiji gre za preporod v smislu globlje ležečih kulturnih plasti, v Franciji v smislu keltskega, v Angliji anglosaškega, v Nemčiji germanskega likovnega čuta. L. 1938 je preskusil Frey metodo razvojno zgodovinskih konstant in primerjanj s sosednjimi pokrajinami na ozemlju določenega plemena v razpravi »Schlesiens künstlerisches Antlitz«. Na isti metodi je zgradil svojo knjigo o angleški umetnosti. Izrecno ugotavlja, da mu gre za to, da prikaže narodni značaj kot pogoj za umetnostna dejstva. Metodično je pri tem izredno važno načelo, po katerem izberemo gradivo za tako dokumentacijo. Troje stališč pri-

haja predvsem v poštev: Karakterološka potencia kakega naroda se izraža prevsem v viških, ki jih je v svojem dejstvovanju dosegel. Važna bo pri tem ugotovitev, v kateri duhovni ravnini so ti viški doseženi in v katerih fazah narodnega razvoja. Drugo stališče bo izbralo predvsem posebne uspehe dotičnega naroda, tiste uspehe, ki so zanj edinstveni ali vsaj posebno značilni. Poiskati pa bo treba tudi množico tistih maloopaženih simptomov, v katerih se narodni značaj neposredno izrazi; pri tem bo treba upoštevati tudi proizvode bolj ljudskega značaja. Za določitev razmerja narodnega značaja do umetnosti bo poučna ugotovitev, koliko odločilno vpliva na razvoj stvariteljska osebnost ali »umetnostno hotenje« »naroda« sli posameznih socialnih skupin ter koliko vpliva na umetniško osebnost izročilo in vladajoči okus, koliko je ta ovira v razvoju ali koliko mu uspeva, da se proti njim uveljavi ter ustvari okus in izročilo.

Primerja o tem tudi Molétovo razpravo *Umetnostna zgodovina in problem umetnikove osebnosti v Razpravah I. razr. slov. akad. knj. II, št. 13*. V to problemsko skupino spada tudi razmerje ljudske umetnosti do takozvane »visoke umetnosti« in so pri tem važna predvsem vprašanja o deležu ljudskega izročila v šegah in navadah ter ljudskega likovnega čuta na ustvarjanju narodnega stila. Prezreti ne smemo tudi pogojev prostora v zemljepisnem in fizičnem smislu.

Predvsem bo šlo za to, da ločimo lastno od tistega, kar je posledica splošnega zapadnoevropskega razvoja. V nasprotju z razvojno zgodovinskim razpravljanjem, ki temelji na raziskovanju, kaj je v določenem času skupnega ter kako se spreminja in preoblikuje v teku časa, mora razprava, ki ji gre za narodni značaj, izhajati od tega, kar je trajno, konstantno v podolžnem prerezu stilnega razvoja in kaj se razlikuje od drugih narodov v prečnem časovnem prerezu. Ze ugotovitev, kdaj in pod kakšnimi pogoji take konstante nastopajo, bo važna za karakterološko sliko in za vprašanje o pogojih ustvarjanja narodnega značaja. Predvsem je važno, da spoznamo oblikovalno, likovno umetnostno voljo (razpoloženje) kakega naroda.

Iskane konstante je Frey prikazal z likovno umetnostno bistro analizo angleške umetnosti vseh časov in vrst, še več, posrečilo se mu je celo ločiti keltsko od anglosaškega likovnega razpoloženja. Marsikaj, kar je Evropejcu tujega na angleški umetnosti — dolgi prostor, perpendikularni stil, motiv ogromnih fasadnih ločnih dolbin, pretirani vertikalizem, pomanjkanje čuta za telesnost, Wrenov barok, trdoživost svojevrstne gotike, umetnostno razpoloženje izraženo v angleškem parku in podobno — je tu predstavljeno kot nujna posledica konstantno uveljavljajočih se posebnih razpoloženj angleškega človeka.

Prav tako so že zdavnaj ugotovljene neke osnovne, čeprav samo še zelo splošno dognane konstantne poteze, po katerih se razlikuje umetnost evropskega severa od umetnosti mediteranskega

evropskega juga (misticizem, iracionalizem — racionalizem), pa tudi umetnosti nekaterih glavnih evropskih narodov. Tako se uveljavlja taka konstanta v nemški umetnosti kot takozvana skrita gotika v posebni nemški kasni gotiki v takozvanem gotskem baroku, v infinitezimalnem baroku in rokokoku ter v pojavih takozvane secesije ali Jugendstila; težnja po mističnem razpoloženju, po grobem realizmu, po literarni vsebini se tako značilno uveljavlja, da se čudimo, če so prav Nemci v nacistični dobi tako besno napadali skrajni ekspresionizem kot »entartete Kunst«, ker nikjer ni bolj neprisljano razložljiv iz umetnostne preteklosti kakor prav pri njih.

Za francosko je značilna jasnost konceptov, ki se je tako klasično izrazila v razcvetu gotske katedralne arhitekture, nagnjenje h klasicizmu, iz katerega je razložljiv celo značilni francoski kubizem in končno sinteza racionalistične in iracionalne težnje, kakor jo pomeni impresionizem, ki je tako tudi izraz germansko romansko mešanega francoskega rasnega tipa; iz njega se razvije na eni najracionalnejši kubizem, na drugi najiracionalnejši ekspresionizem in se njegov dozdevni najpopolnejši optični objektivizem izkaže za najpristnejši subjektivizem.

Za italijansko umetnost značilne poteze so nedvomno racionalistično, humanistično razpoloženje, težnja po klasičnosti in elementarni odpor proti gotiki, za katero ji manjka posluha, bi lahko rekli.

Za špansko umetnostno ozračje je mogoče najbolj značilna spojitev skrajnega realizma z misticismom in združitev dozdevno nemogočih možnosti v fantastičnih oblikah srednieveške, renesančne, baročne in nove arhitekture: El Greco, Goya in secesionistični arhitekturni fantast Gaudi so z vso eksotično veličino svoje umetnosti mogoči pač samo v Španiji.

Med slovanskimi umetnostnimi kulturami do sledj ni nobena pokazala toliko svojiskih potez kakor poljska, kjer se družijo smisel za mistiko, liriko in fantastiko z bujno, realistično, pogosto literarno zasidrano domišljijo: kipar Szymanski in slikarji Matejko, Wyspiański in Malczewski so najvernejši izraz tega razpoloženja, ki povzroča, da srednji in zapadni Evropejec njihove umetnosti nikdar ne bo do dna razumel.

Po svoje je ta problem načel in formuliral tudi hrvatski slikar in umetnostni zgodovinar Ljubo Babić, v knjigi Boja i sklad. Prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umjeća. Zagreb., Liepa naša domovina, knj. 5, 1943, kjer pravi:

»Hrvatska osobna umjetnost t. j. hrvatski narodni izraz nije samo doživljen hrvatski motiv po hrvatskoj darovitosti bez obzira, kako i na koji je način taj motiv ostvaren. Odlučan je način ostvarivanja, nada sve je važno oblikovanje kojim čuvstvenost pretvara materiju u novu prirodu — u umjetnost na likovnom području.»

V vsakem narodnem izrazu, ki je skozi rodove ohranil isti sklad barv, kakor pri Italijanih, Špan-

cih, Nizozemcih, Francozih se opažajo trajne konstante v skladu barv tako dolgo, dokler je njegov izraz živ. Chardinov sestav barv je enak sestavu barv pri Corotu, romantična paleta Delacroixova je soroda paleti Manetjevi, Renoirov sestav pa popolnoma enak sestavu barv francoskih slikarjev 18. stoletja. Tudi pri otroških risbah istega motiva in iste dobe pri raznih narodih se opaža značilnost posebne harmonizacije barv, ki se kaže kot izraz iste volje kakor v zreli umetnosti istega naroda.

Vprašanje narodnosti umetnosti, kakor iz tega vidimo, nikakor ni enostavno vprašanje. Če je zamotano že pri velikih narodih, s stoletnim samostojnim razvojem in z izrazito kulturno tvornostjo, je tembolj zamotano pri majhnih narodih, a še toliko bolj pri narodu kakor je naš, ki je več kot tisočletje zasenčen od velikih malodane izgubil zavest svoje skupnosti in ki mu je usoda dodelila za domovino kulturno in politično zemljepisno enega najnestalnejših predelov Evrope. Pa kljub temu problem za nas ne more biti postavljen drugače kakor za druge in načela raziskavanja ter simptomi in znaki, ki jih je treba upoštevati pri določanju narodnega značaja umetnosti, ne morejo biti drugi kakor pri velikih narodih. Ne bomo pa jih mogli najti brez res temeljitega in sistematičnega študija spomeniškega in živo umetnostnega gradiva.

Glede slovenske umetnosti bi bilo danes še mnogo prezgodaj, če bi jo hoteli s te strani opredeljevati. Mnogo duševnega napora bo še treba in mnogo tudi izven umetnostne vede pridobljenih ugotovitev bo še potrebnih, preden bo mogoče vsaj najsplošnejši oris. Ena nedvomnih naših značilnosti je ta, da smo se doslej najbolj neprisljano odzivali slikovito razpoloženim stopnjam razvoja. Odtod neka odtujenost kiparstvu, v arhitekturi pa mehka liričnost nikdar tektonsko togih, akuratih sestavov, ki se izraža v vegastih prividih absolutne tektonske stvarnosti, uresničene v kozolcu, v zelenje in med cveteje potopljeni jarki belini podružnic in hiš, v igračkastih krivuljah streh baročnih zvonikov; ne pozna monumentalne težnje ter se razliva preko dežele, spajajoč se z njeno slikovito razgibanostjo naravo podobno ljudski popevki, ki se preliva od vasi do vasi. To sevne ne zadostuje za končno opredelitev umetnostnega razpoloženja slovenske kulture. V tej zvezi pa ni nezanimivo, da je stari Bernard Berenson, ki je nekaj let pred drugo svetovno vojno obiskal Ljubljano, ob njenem baroku izrekel, da je umetnostno ozračje, ki se na pr. izraža v ljubljanski stolnici, naravnost »špansko« in bi mu sicer ne vedel najti bolj sorodnega. Za analizo osnov tega problema bi se našlo med nami dovolj gradiva: »kranjski prezbitarij« s svojo ikonografsko kanoničnostjo, slovenska umetnost v Primorju v primerjavi s sosednjo italijansko in vidni odpor do nje, Maški moister, Sv. Primož, zlati oltarji, ljubljanski barok, slovenski impresionizem, Vurnikova in Plečnikova arhitektura in še mnogo drugega kot na pr. umetnost kočevske deželice v primeri z obdajajočo jo slovensko.

Iz vseh dosedanjih poskusov smo se prepričali, da za nas problem narodnosti umetnosti sicer obstaja, kakor za vsak drug narod, da pa za njegovo uspešno rešavanje nimamo še niti prvih pogojev. Kakor smo že spredaj podčrtali, je eden glavnih pogojev, tudi če bi bili drugi izven naše stroke ležeči, posebno filozofsko, psihološko in etnološko dani osnovni pogledi na naš narodni značaj in njegove osnovne poteze že pridobljeni, še vedno samo umetnostno topografsko uresničljivi pogoj, popolen pregled vse umetnostne tvornosti etnografske Slovenije, zgodovinske in sodobne. Zato je naravno, da naše prizadevanje ne bo stremelo najprej za narodno osnovano umetnostno zgodovino kot zgodovino slovenske umetnosti, ampak samo za kulturno zemljepisno osnovano umetnostno zgodovino slovenskega etnografskega ozemlja, kot zgodovino umetnosti v Sloveniji. Pač pa bo posebna pozornost posvečena tistim momentom iz naše kulturne zgodovine, v katerih naša umetnostna tvornost kaže v primeri z umetnostjo sosednjih ozemelj posebne značilnosti ali v katerih čutimo, kako išče lastno žarišče in se osredotočuje. Kakor sem že v Spome-

nikih srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji v Serta Hoffilleriana ugotovil, mora biti naša prva skrb, da dosežemo popolen topografski pregled vsega umetnostnega gradiva v Sloveniji, kartografsko fiksiranje vseh tokov, ki jih v posameznih momentih kot merodajne ugotovimo, ugotovitev vplivnega območja domačih središč in določitev deležev velikih sosednjih kultur v umetnostnem življenju naše domovine. Tam sem tudi poudaril, da se mi zdi naše spomeniško gradivo prav posebno primerno za umetnostno zemljepisne študije, posebej za vprašanje pogojev tako zv. stila (zemljepisnega) prostora, v katerem se jasno zrcali vpliv geografske konstelacije na razvoj takega sloga. Tako bo pri nas na prvem mestu vprašanje regionalnega značaja naše umetnosti; če se naši umetnostni zgodovini posreči v tem oziru doseči zanesljive izsledke, bo v polni meri izpolnila svojo nalogo kot stroka narodne znanosti. S tem bo položen tudi prvi temelj k zgodovini slovenske umetnosti kot izrazu narodnega življenja in njegovega kulturnega vzpona.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Autor geht in seinen Ausführungen von der Erkenntnis aus, dass auch die Kunst nicht heimatlos ist, sondern sie jedesmal räumlich und zeitlich gebunden ist. Jedes Volk und jeder Raum hat eine eigene Kunst, die wahre Kunst ist, ohne Rücksicht auf ihren Qualitätsgrad. Die Meinung, dass es besonders kunstbegnadete Völker und Länder gibt, gilt nur sehr relativ, ebenso wie eine jede Übertreibung des nationalen Moments der wissenschaftlichen Wahrheit schädlich ist. Obwohl das nationale Interesse an der Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit besonders auch durch die Kunst sicher besteht, kann das Ziel der nationalen Kunstwissenschaft trotzdem nur sein der historischen Wahrheit zu dienen um durch eigene Resultate über nationale Grenzen gültiges zu erreichen. Das Problem des Nationalen in der bildenden Kunst ist vor zwei Jahrzehnten Diskussionsthema zweier internationaler Kongresse für Kunstgeschichte gewesen, in der Schweiz und in Stockholm, ohne zu einem endgültigen Resultat geführt zu haben. Mit Erfolg hat Dagobert Frey in seinem Werke »Englisches Wesen in der bildenden Kunst« einen diesbezüglichen Versuch unternommen. Bei den Südslawen ist diesbezüglich auf das Buch Lj. Babić's, Boja i sklad (Farbe und Harmonie) hinzuweisen. Im grossen und ganzen ist aber diese Frage bei den Jugoslawen noch weniger wie in der übrigen Welt einer Lösung nahe. Denn auch hier müssten zuerst verschiedene Bedingungen geschaffen werden, die aber ausserhalb des Bereichs der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft gelegen sind. So vor allem die philosophischen, psychologischen und ethnologischen Grundaspekte auf unseren Nationalcharakter. Es fehlen aber ausserdem sogar die kunstgeschichtlich materiellen Grundbedingungen, eine vollkommene Einicht in den künstlerischen Besitz. Eine sorgfältige kunsttopographische Aufnahme des Denkmälermaterials ist nämlich die erste Vorbedingung für das Aufrollen der Frage der nationalen Eigenschaften dieses Materials. Wenn diese Vorbedingung nicht erfüllt ist, läuft die nationalorientierte Kunstgeschichte immer Gefahr sich in kulturphilosophischen Spekulationen zu verirren. Deshalb setzt sich der Verfasser im Interesse des wirklichen wissenschaftlichen Fortschrittes zunächst für eine kulturgeographisch fundierte Kunstgeschichte des gegebenen Nationalterritoriums ein.