Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

45259

ORIS
GODOVINE UMETNOSTI
PRI SLOVENCIH

KULTURNOZGODOVINSKI POSKUS

SPISAL FRANCE STELÈ

NOVA ZALOŽBA
družba z o. z.
LJUBLJANI

1924

ZALOŽILA NOVA ZALOŽBA V LJUBLJANI

45259

(VC · 58925)

Univerzitetna knjižnica Ljubljana

0300041108

LD=7153721

Za obnovo
Univerzitetne knjižnice
Šef čitalniške uprave
159 104

Natisnila in klišeje izdelala Jugoslovanska tiskarna

PREDGOVOR.

Pričujoči spis, ki je bil prvič objavljen v Domu in svetu leta 1923, je produkt v glavnem dveh komponent, ki jih je t ba vpoštevati za njegovo pravilno pre- o . Ena je moja konservatorska praksa, v kateri imam dan za dnem opraviti z novimi, zgodovinsko še ne opredeljenimi spomeniki; ta me je prisilila, da sem si stopnjema na- pr del neko vodilno nit, okoli katere skušam gr pirati material po gotovih vidikih formalnega razvoja. Druga pa je bila vprašanje, ki je postalo tako aktualno in glasno o priliki zgodovinske razstave slikarstva na Slovenskem l. 1922, namreč vprašanje slovenstva v umetnosti. S tem sem skušal postaviti material, ki nam ga nudi domovina, pod enoten vidik, in sem tako že apriori izločil marsikaj, o čemer bi čitatelj gotovo pričakoval tudi omenitve. Zdi se mi včasih, kakor da je v naši generaciji, ki je v narodni kulturi dozorela, kakor še nobena slovenskih dosedaj, neugasna žeja po boljšem poznanju naše preteklosti in želja, da bi tudi jaz vsaj

eno potezo iz nje pojasnil, me je zapeljala na to enostransko pot.

Vprašanje, ki ga obdelujem in kakor ga obdelujem, ni samo zadeva umetnostne zgodovine in zato pričakujem, da se bo prav mnogo v kulturnozgodovinskih vprašanjih poklicanih odzvalo, da pojasnimo vsaj osnovne temelje, na katerih bo mogoče zgraditi pozneje našo kulturno, posebej umetnostno zgodovino. Ugovori se bodo dvignili nedvomno tudi proti razvrstitvi gradiva; tudi te ne smatram niti od daleč za nepremakljivo, ker se zavedam, da gre pri nas šele za pojasnitev ne le osnovnih dejstev, ampak navadno celo o s n o v n i h p o j m o v, glede katerih se moramo zediniti, preden bo vse dozorelo. Kjer ni velikih dejstev, ki bi menjavala smeri razvoja, moramo iskati drugih činiteljev in osnovna za značaj našega gradiva se mi vidi borba severnega in južnega umetnostnega tipa na meji dveh velikih kulturnih okrožij. Kakor se menjajo splošno kulturna in celo politična razmerja, se menja tudi formalni značaj naših spomenikov. Za najvažnejša mejnika smatram: z m a g o p r o t i r e f o r m a c i j e n a d r e f o r m a c i j o koncem XVI. stoletja in ustvaritev kulturnega središča baročnega tipa v Ljubljani ter f r a n c o s k o r e v o l u c i j o. Okrog teh dveh glavnih zarez bo treba po

mojem razvrstiti vse drugo. In če ob teh mejnikih označimo osnovne tipe, katerih vsak že pomenja neko vsebinsko in ne samo formalno potezo, imamo g o t i k o, b a r o k in s l o v e n s t v o v našem umetnostnem razvoju. Vse drugo so nianse, navadno prehodnega značaja.

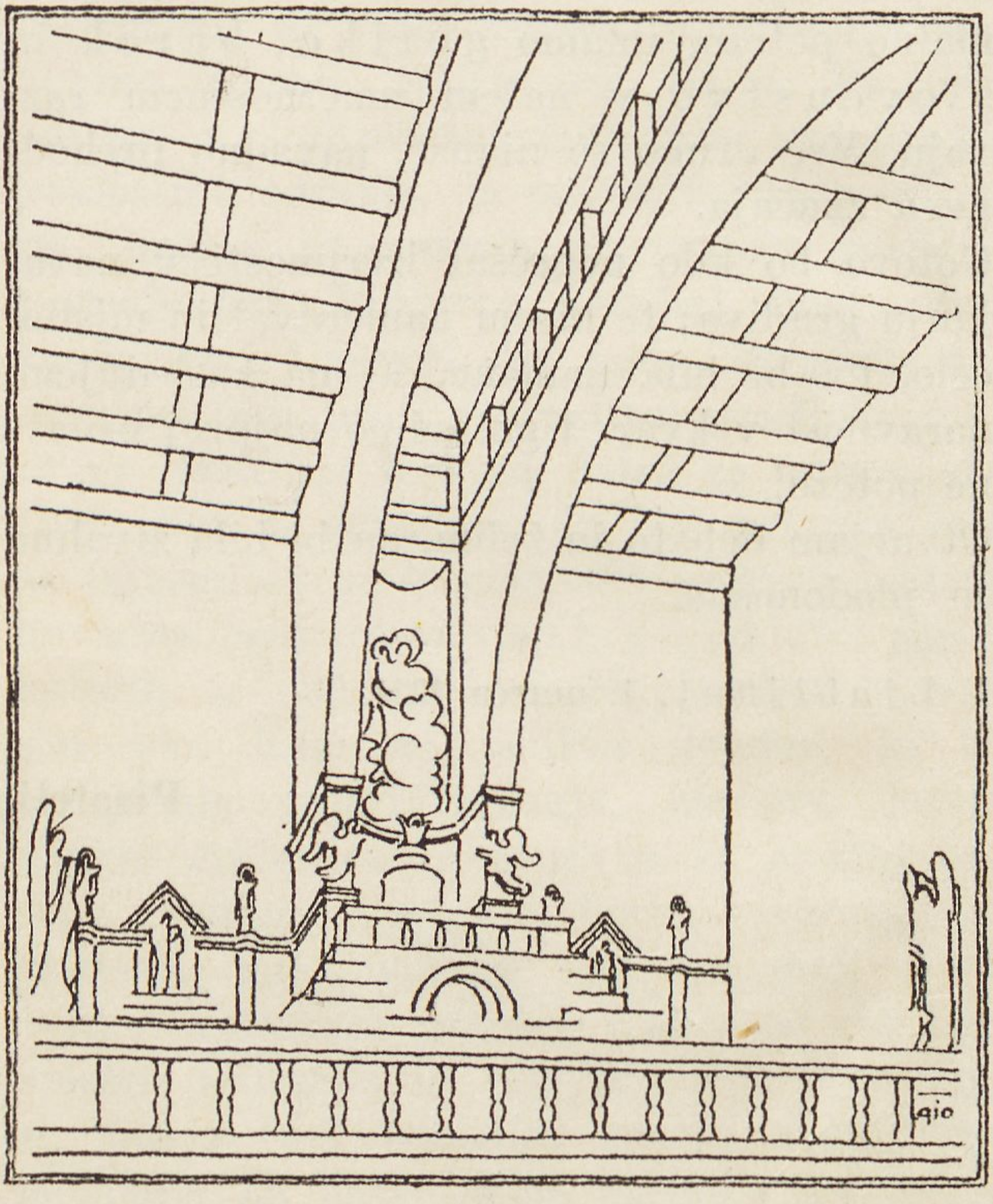
Gotovo bo kdo pogrešal izčrpnosti v navajanju gradiva; te nisem nameraval in mislim celo, da bi bila namenu, ki ga zasledujem, naravnost v kvar. Ugotovimo najprej osnovne poteze!

Otvarjam debato in želim, da bi bila živahna in plodonosna.

V L j u b l j a n i, 1. marca 1924.

Pisatelj.

gotike. zmago prohaska. konec 16. st barok



J. Plečnik: Skica za notranjščino cerkve.

UVOD.

Umetnost je zvesta spremljevalka človeka na vseh stopinjah njegovega kulturnega razvoja. To nam dokazuje kulturna zgodovina, ki nam svedoči obstoj umetnosti že v prvih prazgodovinskih pričah človeške kulture, to nam dokazuje na drugi strani tudi etnografija, ki ne pozna naroda brez umetnosti, dokazuje isto tudi za posameznika psihologija, ki šteje umetnost med najelementarnejše inštinktivno zasledovane pojave človeškega življenja. Če govorimo torej o razmerju umetnosti do skupine ljudi, ki se imenujemo Slovenci, — sploh ni in ne more biti vprašanje, ali imamo in ali smo v preteklosti kedaj imeli lastno umetnost, ampak samo, kako smo mi proživljali umetnost, kako se je naš posebni značaj javljal v posameznem pojavu mnogolične reke življenja, v umetnosti. Frazo, da Slovenci nimamo lastne umetnosti, moramo prav tako položiti definitivno ad acta, kakor smo to napravili z drugo sorodno krilatico, ki je glasila, da nimamo zgodovine.

Razmerje človeka, posameznika in skupine, do umetnosti je vsekdar dvojno: aktivno in pasivno. Kakor se tudi na prvi pogled čudno sliši, je vendarle res, da vsak človek do neke mere tudi umetniško ustvarja, da je v nekem smislu tudi aktiven napram umetnosti, kajti umetnost je posledica prekipevajočega čuvstva. Taki momenti pa nastopajo pri vsakem človeku. Vsakdo, tudi najubožnejši in najpreprostejši, ima take trenutke, čeprav njihov izraz ni pri vsakem monumentalen, v trajnejši obliki podan in enako pomemben tudi za druge. Podobno je v tem razmerju tudi s 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 umetniški pojavi nujno dobé tako skupno potezo, posebno, kadar gre za izraz močnih čuvstvenih razpoloženj v masi.

Drugo razmerje skupine in poedinca do umetnosti je pasivno. Lastnost umetnine je že apriori formulacija nekega čuvstvenega stanja ne samo radi mene samega, ki sem dotično stanje doživel in je privrelo na dan v ti ali oni čutni formi, ampak tudi soljudi, da jih obvestim o tem svojem stanju. Umetnost je tako neki način občevanja ljudi med seboj; umetnina, če bi tudi ne bila objavljena, je ob

svojem rojstvu namenjena za objavo, za sporočilo drugim. In tako se mi v pasivnem razmerju do umetnosti neprenehoma odzivamo na umetnine, ki jih na ta ali oni način zaznamo. V takem pasivnem razmerju z umetnostjo sta poedinec in skupina neprestano: umetnost je eden najvažnejših načinov prenosa vpliva od človeka na človeka, od skupine na skupino. Tako pridemo do naziranja, da obstaja za vsakega posameznika in za vsako etnično pa tudi socialno skupino dvojna umetnost: Ena, katero živim, ki odgovarja mojemu kulturnemu in duševnemu razvoju; pri ti sem tudi aktiven, v nje okviru tudi sam ustvarjam, kadar me čuvstvo toliko prevzame, da se govorica izpremeni v deklamacijo ali pesem, kretnja v gracijo ali ples, tehnika mojega dela v veličastnost, igrivost ali ornamentalnost. — Druga je, v katere osredju se razvijam, ki me, bogvé od koga ustvarjena, obdaja kot ozračje, v katerem živim; napram nji sem samo pasiven, kljub temu pa je prav ta tako za poedinca kakor za skupino eden najvažnejših kulturnih faktorjev. Mi smo se navadili imenovati z izrazom umetnost skoro izključno že samo to zadnjo, samo ono, ki nadkriljuje naše tozadevne zmožnosti, ki se nam zdi pomembnejša od tega, kar sami zmoremo. In le na ti podlagi je mogla nastati trditev, da Slovenci nimamo umetnosti.

Človeško nemogoče je torej, da bi se mi k o t S l o v e n c i, kot etnična in do neke mere tudi kulturna skupina ne bili izrazili tudi umetniško. Naravno je pa, da ta izraz ni bil tako pomemben, da bi nam v primeri ž njim ne bilo imponiralo ono, kar so okoli nas in med nami ustvarile kulturno vodilne in bolj napredne skupine. Primitivnemu umetniku, naj je to poedinec ali skupina, gre v prvi vrsti za izraz tega, kar prekipi njegovo vsakdanje čuvstveno stanje; za formo, njeno monumentalnost ali pomembnost se malo briga in tudi nima časa ali sredstev brigati se zanjo. Formo si torej izposodi, kjer se mu nudi; zato posega v umetniško okrožje, ki ga obdaja, in jemlje iz njega formalno to, kar mu je razumljivo in njegovi tehnični zmožnosti prilagodljivo.

V zvezi s tem, kar sem pravkar označil, obstajata v vsakem narodu, kar se tiče splošne kulture, dva toka vzporedno drug z drugim. Eden, spodnji tok, je globoko v narodu in njegovi preteklosti vkoreninjen; ta je konservativen, retrospektiven, vsebujoč ostanke tisočletne kulturne preteklosti mase, ki ga nosi. V ta tok pronica neprestano nekaj iz zgornjega toka, ki vsaj v svojem bistvu nima nikdar narodno zaprtega značaja, ampak je po svojem najglobljem pomenu in značaju mednaroden, občečloveški. To je kulturni tok,

čigar nositelji so med primitivnimi narodi kolonizatorji, dalje cerkev, aristokracija, do velike mere tudi država in pogosto socialne skupine. Ta kulturni tok pljuska iz osredja naroda, ki ga je ustvaril, preko njegovih mej do drugega, ki proživlja podobno stanje in podobno stremljenje, pljuska pa pri tem tudi preko takozvanih kulturno neaktivnih skupin in nepretrgoma vpliva tudi na te. Med tema dvema kulturnima tokoma, ki tečeta v različnih plasteh, obstaja neprestana komunikacija, hotena in nehotena. Včasih pa stopita tudi naravnost v medsebojno borbo ali se skoro popolnoma strneta.

Če to spoznanje apliciramo na umetnost, najdemo na eni strani narodu imanentno, v njegovi tradiciji in masnem instinktu zasidrano t. zv. ljudsko umetnost, ki je, kakor smo že poudarjali, formalno slabo razvita, v gotovih ozko začrtanih mejah vseeno formalno samostojna, v svojem razvoju pa odvisna od vsega, kar narod sreča formalno pomembnega ali vplivnega na svojem kulturnem potu.

Tej umetnosti nasproti in ž njo vzporedno pa obstaja umetnost vladajočega ali kulturno reprezentativnega sloja. Te narod v njenem bistvu nikdar ne razume popolnoma, razen če je zrastla iz njega samega, vendar pa je pod njenim vednim in neizbežnim vplivom. Vprašanje, ki nas v tem poskusu zanima, je

natančneje označeno vprašanje naše aktivnosti v umetnosti, oziroma kje in kako imamo iskati sledove svojega dosedanjega življenja v umetnosti.

Da v anonimni, ljudski umetnosti nismo bili pasivni kot skupina, je samoposebi jasno, v ti smo se vedno neposredno izražali kot skupina z določnimi enotnimi potezami. Ko smo se naselili na zemlji, kjer smo še danes, smo prinesli te vrste umetnost s seboj. Kakšna je bila po svoji vsebini in formi, o tem spomeniki molčé. Njihova odsotnost govori za to, da se ni povzpela do monumentalne formalne stopnje. Nedvomno je, da bi v spomenikih ljudske umetnosti, ki so se nam ohranili, čeprav iz mnogo poznejših stoletij, našli njene sledí in bi mogli sklepati nanjo; deloma bi nam to omogočili tudi spomeniki te umetnosti pri narodih, ki so nam sorodni. Kljub vsi konservativnosti svoje kulture je narod kot masa, kakor smo videli, vedno izpostavljen tujim vplivom in ker je posebno gledé umetniške forme močno sprejemljiv, je naravno, da se je prvotni značaj naše ljudske umetnosti do danes temeljito izpremenil. Vsebinsko mu je dalo novo smer pokristjanjenje, s tem so bile že same po sebi več ali manj uničene tudi tradicionalne, s prejšnjo vsebino ozko zvezane forme. Stara formalna tradicija se je torej naravno mogla ohraniti v prvi vrsti v tistih

umetnostnih proizvodih, kjer vsebina, ideja, ne igra skoro nobene vloge, v krasilnih strokah. Cerkev in pa narodi, pod katerih kulturnim in političnim vplivom smo odslej bili, so neprestano vplivali na značaj naše ljudske umetnosti in povzročali njeno preobražanje tekom stoletij. Mantuani je v svojem poročilu o Sičevih »Narodnih okraskih na orodju in pohištvu« v Domu in svetu 1923, str. 60 sl., na konkretnem primeru (pohištvo, posebno skrinje) prav nazorno pokazal, kako so nastajale gotove poteze ljudske umetnosti. Sevé se te izpremembe tičejo v prvi vrsti forme, vsebina pa je čuvstveno razpoloženje naroda in temu odgovarja način, kako je to ali ono obliko sebi prilagodil, kako in zakaj je volil gotove kombinacije, posebno v barvah. Jasno je po tem, da tudi ljudska umetnost ni kaka okamenina, ampak živ kulturni organizem, ki se razvija vsebinsko in tudi formalno. Zadnja faza naše ljudske umetnosti, ki jo predstavlja naša narodna noša, naše kmečko stavbarstvo, vezenine, ljudske slikarije in rezbarije, se je formalno že tako spojila z miljejem, v katerem živi naš narod po pokristjanjenju, da spada po pretežni večini i po vsebini i posebno po formi popolnoma v okvir zapadnoevropske umetniške kulture in je zunanji dokaz za to, kako daleč se je naš narod kot masa kulturno spojil z zapadom. Zadnji čas smo po vseh

življenjskih oblikah postali taki kozmopoliti v zapadnoevropskem smislu in smo se kot masa že toliko spojili z zgornjo kulturno plastjó, da je ljudska umetnost potisnjena v ozadje in mi kot celota vedno bolj začenjamo dihati vzporedno našemu splošnemu kulturnemu razvoju tudi v umetnosti z mednarodno strujo. Vendar se narod kot masa priobčuje k zgornji plasti umetnosti le toliko, kolikor živi po lastni inteligenci s sodobno mednarodno kulturo. Zato nam postanek in razvoj slovenske inteligence označuje obenem tudi pot stopnjujoče se intenzivnosti našega aktivnega razmerja do umetnosti, ki je nastala na naši zemlji.

Sledeči poskus ima v prvi vrsti namen, pojasniti nekatere osnovne misli in tendence, ne pa mogoče podati izčrpen seznam tozadevnega gradiva.

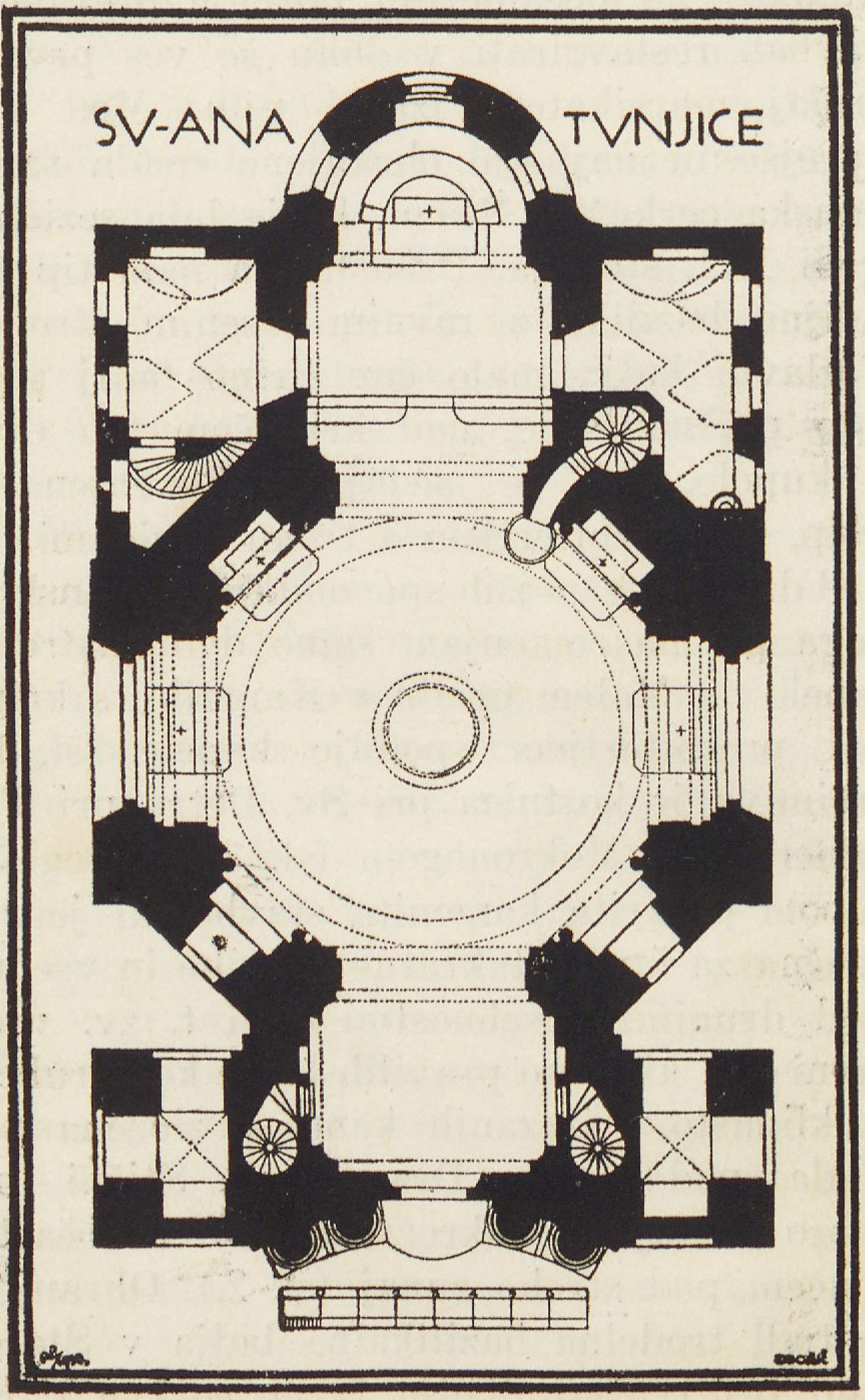
I. DO REFORMACIJE.

Odkar smo po pokristjanjenju postali del zapadnoevropskega kulturnega okrožja in se začeli v tem okviru tudi izživljati in se mu vedno bolj prilagajati — za to so skrbele že politične in cerkvene razmere, napram katerim smo stali več ali manj pasivno kot masa brez vodstva —, smo bili izpostavljeni tudi vplivu zapadnoevropske umetnosti v pasivnem smislu. Od začetka nam je bila nedvomno popolnoma tuja, saj jo je širila kulturna kolonizacija, ki se je naselila med nas v obliki samostanov, fevdalnega plemstva in proti koncu srednjega veka tudi v obliki meščanstva. Umetnost teh faktorjev, postavljena v naš miljé, kjer jo je imel narod neprenehoma pred očmi kot cerkev, kot reprezentativno stavbo, kot grad, pa tudi kot sliko in kip, je postala polagoma domača narodu po svojih oblikah, postala je zanj dejstvo, ob katerem se je vzgajal, postala je polagoma, četudi kot tujka medenj presajena, del njegove fantazije. Na zbližanje novih oblik z našo fantazijo je v cerkveni umetnosti deloval po-

sebno tudi verski nauk kot vsebina, kajti ta je bil vsem domač in s poznanjem vsebine so postajale domače tudi oblike, v katerih je bila podana. Nedvomno je narodu med vsemi najbolj tuja ostala sicer važna panoga takratnega umetniškega ustvarjanja, slikarstvo v rokopisnih knjigah, takozvane miniature, ki so pogosto nastajale v našem osredju, v samostanih, a jih narod ni dobil neposredno pred oči.

Kakšno umetnost je prineslo krščanstvo prvotno v naše kraje, o tem nam spomeniki žal ne govoré, ker verjetno ni bila posebno trajnega, monumentalnega značaja. Lahko sklepamo nanjo samo iz umetnostnih spomenikov kulturnih središč, od koder smo prejeli krščanstvo. Póročila o najstarejših cerkvah na naši zemlji se dajo zasledovati do nekako IX. stol. nazaj, dočim ohranjeni spomeniki, vsaj v vidnih in spoznanih delih ne gredó dalje kot do XI. stoletja nazaj. Takozvani romanski slog je prvi, ki je zapustil monumentalne stavbe med nami. Ohranilo se nam sicer ni nič neizpremenjenega, posebno če izključimo spomenike že davno za nas narodno obmejnega ozemlja, kjer imamo samostansko cerkev v Št. Pavlu ali stolnico na Krki na Koroškem ter slovensko-italijanski obmejni pas na Primorskem. Pač pa nam je mogoče potom podrobnega študija

ostankov na posameznih pozneje prezidanih stavbah restavrirati v duhu še ves prvotni značaj marsikatere izmed njih. Med najstarejše in najbolje ohranjene spada samostanska cerkev v Stični, ki je bila sezidana sredi XII. stoletja. Predstavlja nam tip tri-ladijne bazilike z ravnim lesenim stropom v glavni ladji, malo čez širino ladij segajočo prečno ladjo, nad križiščem teh dveh s kupolo, ki je sedaj izpremenjena v stolp, in prezbiterijem s tremi apsidami. Izmed drugih važnejših spomenikov romanskega sloga pri nas omenjam samo dvonadstropno kapelo na Malem gradu v Kamniku s kripto pod prezbiterijem spodnje kapele (sl. 1.); zanimiva je kostnica pri Sv. Petru pri Trebelnem nad Mokronogom (sl. 3.), okrogla, s kupolo prekrita kamenita stavba, ki je zelo poučna za študij takratne tehnike in vsebuje med drugimi posebnostmi tudi t. zv. vodoravni lok, ki je po pravilih ločne konstrukcije iz klinasto prirezanih kamnov zložena preklada nad vrati. Draga pri Stični ima dobro ohranjeno polkrožno apsido z zobčastim vencem pod streho zunaj (sl. 2.). Ohranjena je tudi trodelna bazilikalna ladja v Starem trgu pri Ložu in ladja farne cerkve v Kostanjevici z dvema portaloma. Zanimivo skupino poznoromanskega sloga nam predstavljajo farne cerkve v Laškem, v Loki pri



Tloris cerkve v Tunjicah (risal stud. arch. Tomažič).

Zidanem mostu, v Vuzenici, razvalina v Žičkem samostanu in še več drugih. Posebnost te skupine, ki veže romansko dobo z gotsko, je pravokoten ravno zaključen prezbiterij, ki tvori sedaj pogosto lopo zvonika (Sv. Mohor pri Doliču) in je vrinjen večkrat med ladjo in novi prezbiterij (Laško, Vuzenica). Romanskih spomenikov slikarstva na našem ozemlju nimamo ohranjenih, če izločimo odseve romanskega slikarstva v dobi gotike (n. pr. v prezbiteriju stare župne cerkve v Turnišču v Prekmurju ali v rokopisu Avguština De civitate Dei iz Bistre iz l. 1347 i. pod.), razen skupine rokopisov iz XII. stoletja iz Stične. Še slabše je s plastiko, kjer je najzanimivejši pač milostni kip Matere božje v Velesovem iz prve polovice XIII. stoletja.

Romanski slog je pri nas v prvi polovici XIII. stoletja polagoma prešel v gotiko.

Nedvomno najvažnejši spomenik te prehodne stopnje na našem ozemlju je bivša samostanska cerkev pri Kostanjevici. (Tipična triladijna cistercijanska stavba s kapelami na vzhodni strani prečne ladje. Na zapadu samo iz cerkve dostopen dvonadstropen predprostor.) Omenjam dalje župno cerkev v Špitaliču ter v Prekmurju zanimivo okroglo cerkev na Selu (Tótlak) in prezbiterij stare župne cerkve v Turnišču. Med

slikarijami te dobe so gotovo najzanimivejše slike v Turnišču, ki so po svoji ikonografiji še romanske; med kipi pa kip Matere božje v Solčavi in relief Matere božje z Detetom v kapelici v Krakovem v Ljubljani. Vsa romanska kakor tudi umetnost prehodne dobe in še celega XIV. stol. je skoz in skoz kulturno kolonizatoričnega značaja, importirana, če ne dejansko, vsaj po njenih izvršiteljih in predlogah. Naročniki so bili samostani, deloma plemstvo, predloge po večini nemške, posredno in neposredno tudi francoske, izvršitelji po večini v ozki zvezi s samostani ali vsaj s cerkvenimi krogi. Zveza umetnosti te dobe z narodom je bila samo idejna, reprezentativna, nabožna in semtertja poučna. Narod je bil napram tej umetnosti pasiven; imela pa je zanj vzgojni pomen kot predstavnik velike, naprednejše kulture in v tem je izražen tudi njen pomen v našem kulturnem življenju.

Doba gotike obsega pri nas XIV., XV. in prvo polovico XVI. stol., v daljšem izžarevanju še tudi drugo polovico XVI. in v poslednjih odmevih še skoro celo XVII. stol. Kar se tiče razmerja umetnosti do naroda, je to za nas velevažna doba evropeizacije našega okusa in dosledno stopnjevanega zbliževanja naroda z mednarodno zapadnoevropsko umetniško kulturo.

Na vseh poljih umetniškega ustvarjanja je zapustil ta čas v nasprotju s sporadičnostjo romanskih spomenikov sklenjene vrste spomenikov, posebno v stavbarstvu in slikarstvu; najmanj se nam je ohranilo kiparskih del, kar pa še ne pomeni, da jih ni bilo. In v vseh smeréh se število spomenikov množi, čimbolj se bližamo novemu veku, dokaz, da so se kulturne razmere pri nas proti koncu srednjega veka rapidno konsolidirale.

Razvoj naše gotike gre na vseh poljih vzporedno z njenim razvojem v Srednji Evropi, posebno v sosednjih alpskih deželah, od bazilikalnega, od romanskega sloga prevzetega prostorno razkosanega tipa k prostorno enotnejšemu t. zv. dvoranskemu tipu.

Mnogo največjih gotskih stavb ni enotnega kova, ampak produkt prezidav in povečav. Med najzanimivejše take konglomerate spadata nedvomno župni cerkvi v Laškem in Vuzenici. Najučinkovitejšo estetsko kombinacijo pa tvori podružnica v Crngrobu pri Škofji Loki, obstoječa iz troladijnega glavnega prostora, segajočega v XIV. stol., in velikega s svetlobo prepojenega tudi triladijnega poznogotskega prezbiterija, pri čemer ustvarja največji mik tega prostora nasprotje v razsvetljavi enega in drugega dela ter nebroj slikovitih pogledov med arkadami v prezbiterij in iz tega nazaj. Tudi več velikih

in enotno učinkujočih stavb je nastalo kot plod prezidav, tako n. pr. stolnica v Mariboru, opatijska cerkev v Celju in farna cerkev v Ptuju. Pretežna večina enotno nastalih in ohranjenih gotskih stavb pripada pozni gotiki konca XV. in prve polovice XVI. stol. Malo je starejših. Med najstarejše gotske stavbe v Sloveniji spada prezbiterij (polovica tvori sedaj zakristijo). minoritske cerkve v Ptuju. Dominikanska cerkev v Ptuju bi spadala nedvomno med najučinkovitejše zgodnje gotske stavbe pri nas, da ni izpremenjena v kasarno in popolnoma prezidana. Ohranila sta se tudi dva samostanska križna hodnika, ki vzbujata tudi estetsko, ne samo arheološko pozornost: hodnik cisterciánskega samostana v Stični in bivšega dominikanskega samostana v Ptuju.

Najučinkovitejše in najbolje ohranjene stavbe pripadajo t. zv. dvoranskemu tipu, dočim se nam ni niti ena stavba starejšega, bazilikalnega tipa nedotaknjena ohranila.

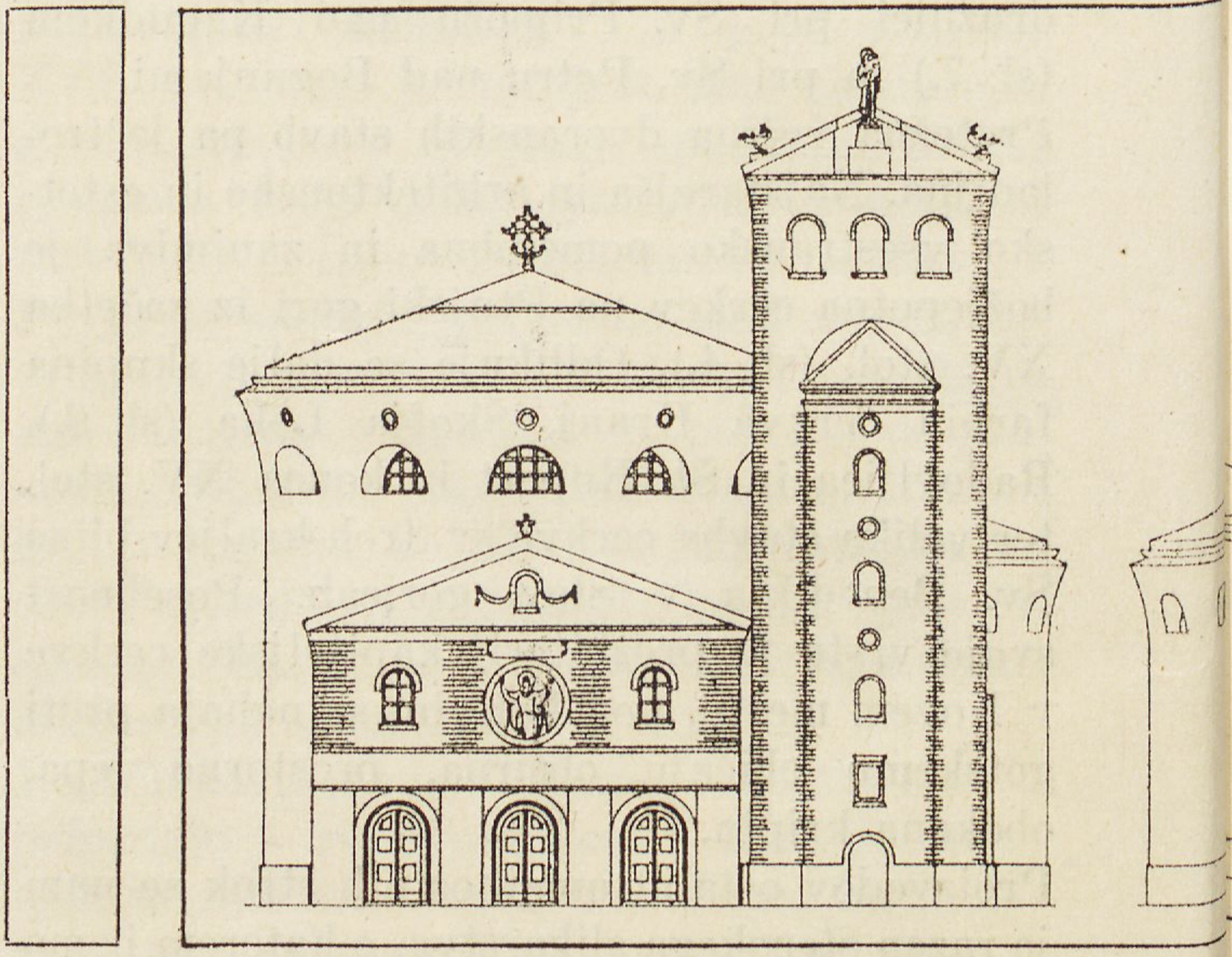
Dvoranske stavbe so eno-, dvo- in troladijne. Z izjemo podružnice v Dvoru pri Polhovem gradcu, čije glavni prostor, razdeljen po dveh vrstah slokih stebrov v tri enako visoke ladje, je prekrit z lesenim stropom (1. pol. XVI. stol.), so vse večje cerkve razen enega, pozneje opisanega tipa v vsej notranjščini obokane. Med enoladijnimi stavbami je nedvomno arhi-

tektonsko in estetsko najpomembnejša bivša samostanska cerkev v Pleterjah. Poleg estetskih kvalitet se odlikuje po izredni akustičnosti.

Med dvoladijnimi stavbami se odlikujeta podružnici pri Sv. Primožu nad Kamnikom (sl. 7.) in pri Sv. Petru nad Begunjami. Pretežna večina dvoranskih stavb pa je troladijna. Najstarejša in arhitektonsko in estetsko vsestransko pomembna in zanimiva je božjepotna cerkev na Ptujski gori iz začetka XV. stol. (sl. 4.). Odlikuje se dalje skupina farnih cerkvâ Kranj, Škofja Loka (sl. 6.), Radovljica in Št. Rupert iz konca XV. stol. ter velika stavba cerkve sv. treh kraljev blizu Sv. Benedikta v Slov. goricah. Posebnost svoje vrste je prezbiterij kapiteljske cerkve v Novem mestu, pod katerim se nahaja proti gotskemu običaju obširna, prostorno lepa, obokana kripta.

Proizvodov ostalih umetnostnih strok se nam je razen stenskega slikarstva, o katerem bomo posebej govorili, le malo ohranilo; posebno pomembnih ali estetsko učinkovitih del je malo. Bogato rezljane korne klopi v prezbiteriju župne cerkve v Ptuju iz l. 1446 (prim. J. Felsner, Pettau, str. 74) so dragocena izjema. Od krilnih oltarjev te dobe omenjam samo primer v kapeli pod korom v farni cerkvi v Ptuju in velik, toda zelo pozen oltar v cerkvi

sv. treh kraljev pri Sv. Benediktu v Slov. goricah.[1] Nekaj drugih predstavlja umetniško brezpomembna dela, od največ drugih pa so se nam ohranili samo posamezni deli. Zelo

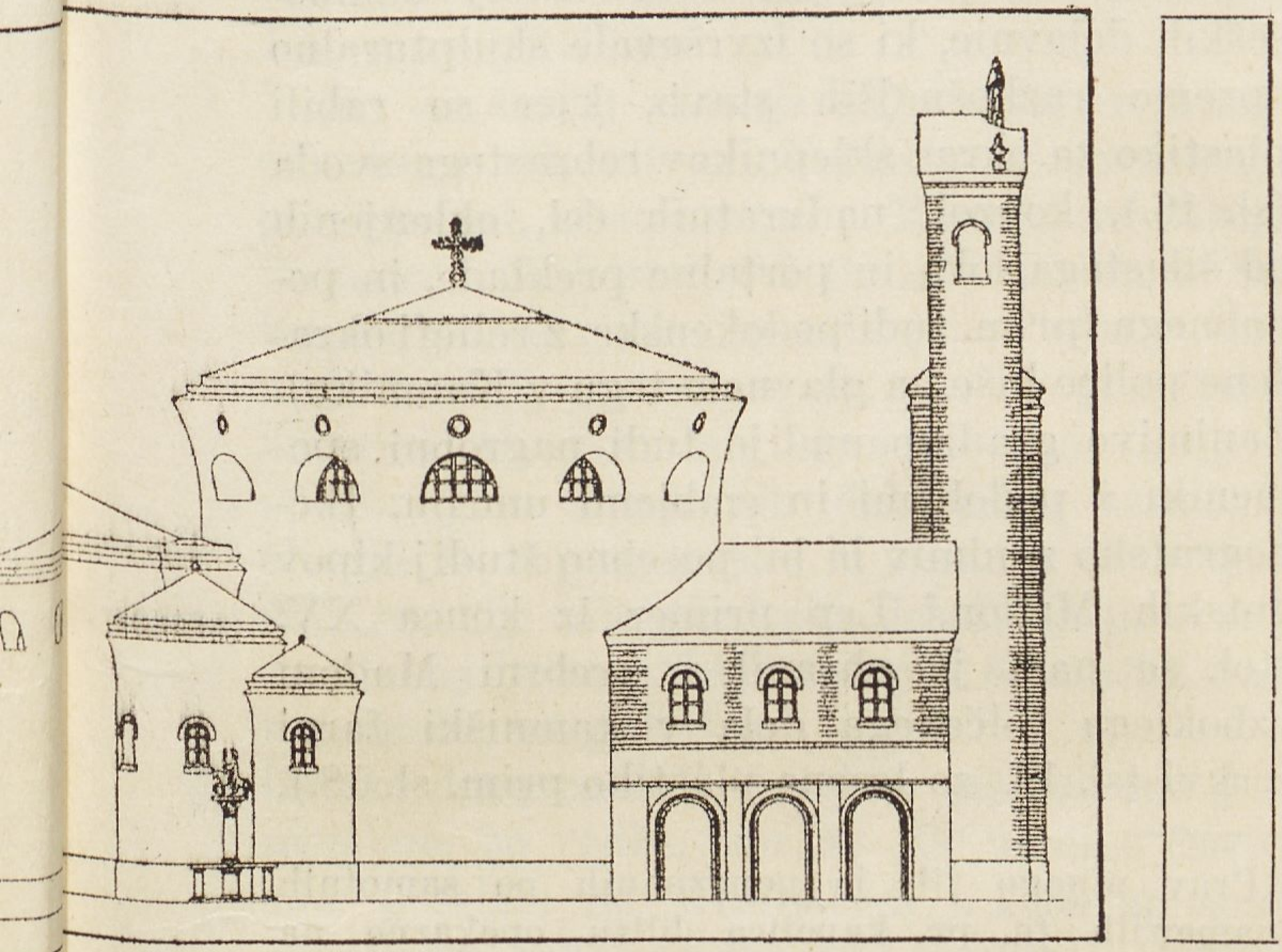


Tomažič: Načrt II. za cerk

dragocena sta sedaj sicer baročno maskirana dva tridelna kamenita oltarja s kamenitimi kipi v cerkvi na Ptujski gori in prekrasen

[1] Nedvomno najlepši primer te umetnostne stroke na narodno slovenskih tleh pa predstavlja krilni oltar v župni cerkvi Sv. Marija na Zili pri Beljaku.

kamenit oltarni baldahin, stoječ sedaj zunaj cerkve na severni strani, vse iz prvih desetletij XV. stol. Razvojno zvezanih skupin med našimi gotskimi kiparskimi ostanki, ki



Magdalene v Mariboru.

so sporadični, se nam dosedaj ni posrečilo ugotoviti. Gradivo je pa vseeno precejšnje (gotski kipi so večkrat ohranjeni in neopaženi v baročnih oltarjih XVII. stol.). Stilistično sledi razvoju te umetnosti v Srednji Evropi, ki odgovarja v glavnih obrisih razvoju sli-

karstva, o katerem bomo še obširneje govorili. Najzanimivejša in posebnega študija vredna je nedvomno skupina spomenikov na Ptujski gori. Za študij gotskega kiparstva bi bilo nujno treba pritegniti tudi študij kamnoseških delavnic, ki so izvrševale skulpturalno opremo razkošnejših stavb, kjer so rabili plastiko za okras sklepnikov rebrastega svoda (sl. 16.), konzol, nadvratnih čel, oklenjenih od šilastega loka in portalne preklade, in podobnega (prim. tudi podokenske, z reliefi okrašene police hiše na glavnem trgu v Kamniku). Zanimivo gradivo nudijo tudi nagrobni spomeniki s podobami in emblemi umrlih. Ikonografsko zanimiv bi bil posebno študij kipov gotskih Madon.[2] Lep primer iz konca XV. stol. se nam je ohranil v srebrni Madoni vzboklega tolčenega dela v kamniški farni cerkvi (sl. 17., za leseno plastiko prim. sl. 18.).

---

[2] Prav mnogo jih je nepoznanih po samotnih znamenjih (n. pr. kapelica blizu opekarne na Glincah pri Ljubljani itd.). Največkrat predstavljajo kip sedeče Marije z Detetom (Muljava, Svétina pri Celju, Goričica pri Domžalah, Breg pri Mavčičah itd.), kip stoječe Marije z Detetom (Prepole na Dravskem polju, Št. Janž na Suhem vrhu pri Marenberku, pri Sv. Lenardu nad Kostrivnico itd.) ali pa kip Pietà, sedeče žalostne Matere z mrtvim Sinom v naročju (ljublj. stolnica, znamenje v Konjicah, znamenje pri Sv. Primožu nad Kamnikom itd.).

Velik pomen v gotski umetnosti je imelo slikarstvo na steklo. Od tega se je ohranilo pri nas le malo ostankov. Najbolje ohranjeni primer sta dve okni v podružnici na Bregu pri Preddvoru nad Kranjem iz prve polovice XV. stol. (sl. 14.).

Važni za študij razvoja slikarstva so poleg stenskega slikarstva rokopisi z miniaturami, posebno oni, ki so nastali v Kranju začetkom in koncem XV. stol. Od slikarij na les, ki so krasile po večini krilne oltarje, se nam razen malenkostnih ostankov (n. pr. v ptujskem muzeju) ni skoro nič ohranilo. Eno najpomembnejših tozadevnih del, slike krilnega oltarja iz župne cerkve v Kranju iz konca XV. stol., je bilo pred par desetletji prodano na Dunaj in se nahaja sedaj v skladišču dunajske dvorne galerije.

Gotske dragocenosti, posebno umetnostno pomembne, so redke, ker so jih uničile časov sile, posebno na Kranjskem l. 1526 splošna rekvizicija takih predmetov v svrho pokritja stroškov vojne proti Turkom.

Do gotike nimamo znakov, ki bi dokazovali kako aktivno razmerje nas kot mase do zapadnoevropske umetnosti. Šele pozni srednji vek, ki ga v socialnem oziru označuje postanek in razvoj meščanstva, je izpremenil to razmerje. Čeprav je bilo meščanstvo izprva tudi kulturnokolonizatoričen element, je vseeno po

svojem družabnem značaju, ki mu je lasten, dobilo takoj stik z zemljo in narodom, med katerim se je naselilo, in tako zbližalo tudi umetnost, ki jo je prinašalo, z narodom. Po meščanstvu smo postali prvič deležni intenzivnejšega sožitja z zgornjo plastjo kulture. Poleg prejšnjih naročnikov, ki so bili bržkone skoro izključno tujci, nastopi naročnik meščan, ki je ali udomačen ali pa že tudi po krvi domačin. Njemu se pridruži tudi izvršitelj domačin. Menihu v samostanu se pridruži in ga nadomesti lajik meščan. Johannes Aquila je meščan radgonski, Johannes de Laybaco meščan ljubljanski, Friderik, njegov oče, meščan beljaški itd.

Gotika tudi že ustvarja tipe umetnin, ki so nastali nedvomno v ozki, intimni zvezi z narodom in njegovimi umetniškimi potrebami, tako da je po njih začel proživljati zapadnoevropske umetnostne forme, ki so med njim nastopale. Dvoje pojavov se mi zdi v tem oziru posebno važnih: prvič tip podeželske cerkvice, drugič gotsko slikarstvo. Podeželska gotska cerkvica nam predstavlja z rebrastim svodom obokan prezbiterij, združen po šilastem slavoloku s prostorom za občino, ki je pravokoten in prekrit z ravnim lesenim stropom. Strop je redno poslikan, navadno patroniran, stene navadno tudi od vrha do tal poslikane, tako da nastane pestro, domače,

nekako toplo ozračje, ki tvori estetsko vsebino teh prostorov. Kako priljubljen in narodovim potrebam odgovarjajoč je bil ta tip, nam najbolje dokazuje njegova razširjenost in dolgo življenje daleč v dobo baroka do začetka XVIII. stol. Večina ohranjenih stropov je bila pozneje obnovljena, ohranili pa so se nam vseeno vsaj posamezni deli in pa en prav dober primer iz poznogotske dobe v cerkvici sv. Petra pri Sv. Primožu nad Kamnikom (sl. 5. in 8.). Nedvomno največja stavba tega tipa je bila stara župna cerkev v Turnišču v Prekmurju, ki je sedaj obokana; ena največjih in po svojem okrasu gotovo najučinkovitejših tudi podružnica na Muljavi pri Stični, ki je bila žal pozneje obokana. Dober primer, čeprav v baročni dobi restavriran, nam predstavlja radi celotnega razpoloženja še danes podružnica na Gostečem pri Škofji Loki.

Glavna vloga v opremi tega tipa cerkve je pripadla stenskemu slikarstvu. Važnost te vrste umetnin leži v verskovzgojnem momentu, ki ga vsebujejo, in pa v tem, da se da zanje pogosto dokazati domač postanek. Število ohranjenih spomenikov te vrste je izredno veliko. Skoro bi si upali trditi, da je bila vsaka podeželska cerkev prvotno slikana, čeprav pogosto ostankov ni več mogoče zaslediti, ker so bili uničeni.

Najstarejši spomenik stenskega slikarstva v Sloveniji hrani Prekmurje v spodnji plasti slikarije prezbiterija stare župne cerkve v Turnišču, ki sem ga že omenil (iz konca XIII. ali iz začetka XIV. stoletja). Ta slikarija, ki je izvršena po romanskih ikonografičnih shematih, je interesantna poleg drugega tudi tehnično, ker je izvršena na podlago iz zglajene rumene gline, preko katere je potegnjenih nekoliko plasti beleža, ki je nanj slikar slikal. Po starosti drugo slikarijo nam predstavlja spodnja plast slikarij v cerkvi v Selu v Prekmurju ter spodnja plast na Jezerskem, obe iz prve polovice XIV. stol. Od srede XIV. stol. pa imamo sklenjeno vrsto takih spomenikov, na katerih lahko precej natanko zasledujemo razvoj slikarstva konca srednjega veka pri nas. Najstarejša datirana skupina so slikarije, ki se grupirajo okoli Johannesa Aquile iz Radgone v Martjancih, Selu, Turnišču, Murski Soboti in Velemérju v Prekmurju. Ta skupina obsega nekako dobo od sedemdesetih let XIV. stol. do dvajsetih XV. stol. Na Kranjskem so še iz XIV. stol. slike spodnje plasti cerkve sv. Nikolaja v Žužemberku, ki je po neuspeli restavraciji uničena. Iz okoli dvajsetih let XV. stol. so slike prezbiterija v Žirovnici na Gorenjskem; slede stilistično starinske, toda bržkone zaostale in po mojem že v sredo XV. stol. spa-

dajoče slikarije prezbiterija cerkve sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru. Znana osebnost kranjske slikarske zgodovine je Johannes, meščan ljubljanski, sin beljaškega slikarja Friderika, ki je prenesel slog svojega očeta na Kranjsko in imel nedvomno precejšen vpliv. Slikanje prezbiterija in zunanjščine cerkve sv. Nikolaja na Visokem pod Kureščkom je izvršil leta 1443, cele cerkve na Muljavi pa l. 1456 (sl. 10.). Tretje njegovo dosedaj znano delo je slikarija v prezbiteriju podružnice na Kamnem vrhu v Suhi Krajini (sl. 9.). Datirane so dalje freske v Crngrobu, ki so deloma še pod beležem, z letnico 1453, v Mačah nad Preddvorom pa z letnico 1467. Razen naštetih so najvažnejši spomeniki tile: Suha pri Škofji Loki (sl. 12.), ki predstavlja dekorativno izredno učinkovit, pa tudi barvno prav dobro ohranjen slikan prezbiterij iz druge polovice XV. stol.; Bodešče in Sv. Peter na Vrhu nad Želimljami predstavljata najizrazitejši realizem v kmečkem okusu pretiranih gest in mimike. Posameznosti so pri Sv. Petru kljub popolnoma rokodelski izvršitvi v barvi in ekspresiji izredno učinkujoče (sl. 11.). Višek realistične umetnosti nam predstavlja prezbiterij sv. Ožbalta na Jezerskem iz konca XV. stol. Iz začetka XVI. stol. imamo dragocen primer v prezbiteriju cerkve sv. Urha na Križni gori pri Škofji Loki (sl. 13.). Iz ne-

kako tretjega in četrtega desetletja XVI stol. je važna skupina del mojstra prezbiterija sv. Ožbalta (prezbiterij sv. Ožbalta pri Škofji Loki datiran iz l. 1534), ki je skrajno dekorativen in shematičen v svoji potezi, a kljub temu neredko dobro učinkuje (sl. 15.). Njegovo največje delo je slikarija cerkve sv. Petra nad Begunjami. On je slikal tudi prezbiterij pri Sv. Joštu nad Kranjem, slike na zunanjščini cerkve v Brodéh pri Škofji Loki, prezbiterij v Godeščah, sv. Krištofa pri Sv. Filipu in Jakobu, spodnji pas s svetnicami v prezbiteriju cerkve na Suhi in sv. Jurija na zunanjščini cerkve na Vrbi. Kako v smeri, ki jo zastopa mojster prezbiterija sv. Ožbalta, slikarstvo propada sredi XVI. stol. v samouško rokodelskem dekorativnem slogu, nam kaže najbolj jasno slavolok cerkve na Taboru pri Grosupljem. Na Štajerskem je iz ohranjenega materiala najzanimivejša slikarija bivšega prezbiterija (sedaj pritličje zvonika) pri Sv. Mohorju nad Doličem iz prvih desetletij XV. stol. in pasijon v prezbiteriju špitalske cerkve v Slovenjgradcu, delo slikarja Andreja iz Ostroga iz sr. XV. stol. Zanimiv dokument ozke stilistične skupnosti s sodobnim slikarstvom v ostali Sloveniji (vštevši slov. Koroško in Goriško) v Primorju je delo Vincenca iz Kastava v cerkvici Sv. Marija na škrilju v Bermu v Istri iz l. 1474.

Če po povedanem v duhu rekapituliramo značaj take slikane podeželske cerkve, vidimo, da jo odlikuje preprosta prostorna razporeditev, pestra barvnost in poljudna poučnost. Za njeno poslikanje je obstajal več ali manj stalen shema, po katerem so slike razvrstili po stenah notranjščine. Pa tudi zunaj se pogosto najdejo slike, posebno na fasadi, ki je n. pr. na Godeščah pri Škofji Loki posvečena ikonografično zelo zanimivi poslednji sodbi (sredi XV. stol.). Skoro redno najdemo na eni izmed zunanjih sten sliko sv. Krištofa velikana, ki zavzema vso višino stene in mora biti daleč viden, ker je bilo razširjeno praznoverje, da kdor ga zjutraj pogleda, tisti dan ne bo nesrečne smrti umrl. (Sv. Krištof v Troščinah ima letnico 1444.) Razen te se najdejo pogosto tudi druge slike. Bogata je bila notranjščina in, kakor rečeno, razvrstitev slik dobro premišljena in poučno sistemizirana. Za več ali manj idealen primer si lahko vzamemo Muljavo, katere okras je vsaj v glavnih ikonografičnih potezah po odkritju ladje l. 1922 sedaj pojasnjen. Na notranji strani zapadne stene nad glavnim vhodom zavzema celo ogromno steno slika poslednje sodbe s Sodnikom, vstajenjem mesa in izrazitim kontrastom pekla in nebes. Severno steno ladje zavzema skoro v vsi njeni dolžini slika sv. treh kraljev, ki po kon-

tinujočem pripovednem načinu slika slovo sv. treh kraljev, njihov pohod na konjih in poklon v Betlehemu. Severna stena skoro nikdar prvotno ni imela oken, zato je bila edina pripravna za tako veliko kompozicijo. Na južni steni je naslikana v več prizorih povest o Savlu-Pavlu ter v bližini slavoloka votivna slika, predstavljajoča kronanje Marije z dobrotnikom, bržkone opatom stiškim Ulrihom; verjetno je bil na tem mestu tudi lastni portret slikarjev, ki pa je uničen. Na ladijni strani slavoloka je bilo pogosto naslikano oznanjenje Mariji, tako da sta se nahajala angel in Marija drug k drugemu obrnjena vsak na eni strani slavoloka. Ohranjena je ta scena n. pr. pri Sv. Petru na Vrhu ali v Žirovnici. Glavna pozornost pa je bila posvečena ikonografični razvrstitvi slik v prezbiteriju, ki je bil skoro redno slikan, dočim so slike v ladji pogosto izostale. V slavoloku samem se previja na Muljavi dvojna trta, tvoreča ovalna polja, v katerih se nahaja v doprsnih podobah rodovnik Jezusov. Na notranji strani slavoloka je spodaj na vsaki strani po ena svetnica, zgoraj pa popolnoma uničena daritev Kajna in Abela, tako da se ta dva nahajata vsak na eni strani slavoloka.[3] Stene

[3] Pri restavraciji je bila ta slika v malenkostnih ostankih konstatirana, a je ni bilo mogoče restavrirati.

prezbiterija so po višini razdeljene v tri pasove. Spodnjega izpolnjuje slikan zastor; v glavnem pasu v višini oken se nahajajo na severni steni in ob oknih pod slikanimi arkadami stoječi dvanajsteri apostoli, na južni steni pa scene iz Marijinega življenja od oznanjenja do smrti. V tretjem pasu, zavzemajočem trikotna, med svodne kapice segajoča polja sten, so se nahajali prizori trpljenja Gospodovega od Oljske gore do vstajenja. Na svodu so kapice prepuščene simbolom evangelistov in angelom — nebesom. Pri popolnejših primerih, kot je n. pr. Suha pri Škofji Loki, se nahaja tu v sredi Jezus kot kralj nebes in zemlje, obdan od simbolov evangelistov in angelov z napisnimi trakovi, vsebujočimi besedilo kake cerkvene himne (n. pr. Regina coeli laetare itd.), v rokah.

Ta dekorativni sistem, ki je sestavljen očividno iz poučnih razlogov, je velezanimiv in obenem, kar se razmerja gotske umetnosti do ljudstva tiče, najvažnejši del cerkvene umetnosti. Bil je estetsko dekorativno izredno plemenit in je bodril v ti smeri okus na eni, na drugi strani pa je bil po svoji vsebini, rekli bi slikani pridigi, ljudstvu vsaj tako blizu in razumljiv kakor današnji križev pot, ki pa umetniško po večini daleč zaostaja. Poučnost slik, preprosta domače topla estetika učinka prostora opisane podeželske

cerkve in meščanski element, ki je vedno bolj dobival korenine v narodu, so momenti, ki so bližali naš narod z umetniškim miljejem in hotenjem, kakor ga je prineslo k nam od zapadnih narodov prevzeto krščanstvo. Naš narod je po meščanstvu stopil v živ stik z zapadnoevropsko kulturo, postal je napram nji prvič po meščanih - umetnikih aktiven in zato se ni čuditi, če se je gotika globoko zajedla v osnove njegovega umetniškega hotenja. Dolgo v XVI. stol., ko v Italiji nastane iz renesanse barok in v Nemčiji iz gotike takozvana nemška renesansa, se naša umetnost krčevito drži gotskih oblik. Gotika kot problem, kot živ konstruktivni organizem je sicer tudi pri njem od srede XVI. stol. dalje mrtva, a vseeno se vzdrži v zunanjostih in posameznih elementih pri nas v začetek XVII. stol. Deloma celo do konca XVII. stol. Najpoznejši datiran primer, ki mi je znan, je farna cerkev pri Sv. Križu nad Jesenicami, kjer je plitva kupola iz l. 1683 prepredena s slabotnim rebrovjem in sklepniki, da bi napravila vtis gotskega svoda. Omenjeni tip podeželske cerkvice pa preide skoro neizpremenjen v barok in preživi celo XVII. stol. Koncem gotske dobe, posebno v XVI. stoletju, so posamezni elementi monumentalne stavbarske umetnosti vprav po meščanski posvetni arhitekturi našli pot tudi med

ljudstvo na deželi in postali domači. Takih elementov (okvirov oken, portalov, arkad itd.) najdemo še nebroj po na zunaj že zdavnaj moderniziranih hišah v Ljubljani, Kamniku, Kranju, Škofji Loki, Radovljici, Ptuju itd. Tudi pri zidanih delih starih kmečkih hiš jih redno najdemo; opozarjam samo na škofjeloško okolico.

Tako jasno vidimo, kako iz zgornje umetniškokulturne plasti, ki pljuska v podobi kolonizacije kot posvetna in posebno cerkvena umetnost preko naših krajev koncem srednjega veka, polagoma sicer, toda stalno prodirajo elementi v ljudsko umetnost ter se lahko tudi po umetnosti nazorno zasleduje proces evropeizacije našega naroda, ki je, kar se tiče njene pasivne strani, v XVI. stol. toliko kot dovršena.

Kar se razvoja umetniških problemov tiče, sledimo zapadu korak za korakom; včasih sicer za par desetletij, pa tudi pol stoletja zaostajamo, a glavno je, da preidejo pred očmi našega naroda v provincialni obliki vse važne faze razvoja zapadnoevropske umetniške kulture. V stavbarstvu imamo v XII. in deloma že začetkom XIII. stol. izrazit romanski slog, potem v prvi polovici XIII. stol. izrazit prehod v gotiko; v XIV. in XV. stol. preživimo vse važne razvojne stopnje gotike; v stavbarstvu od bazilikalnega prostorno raz-

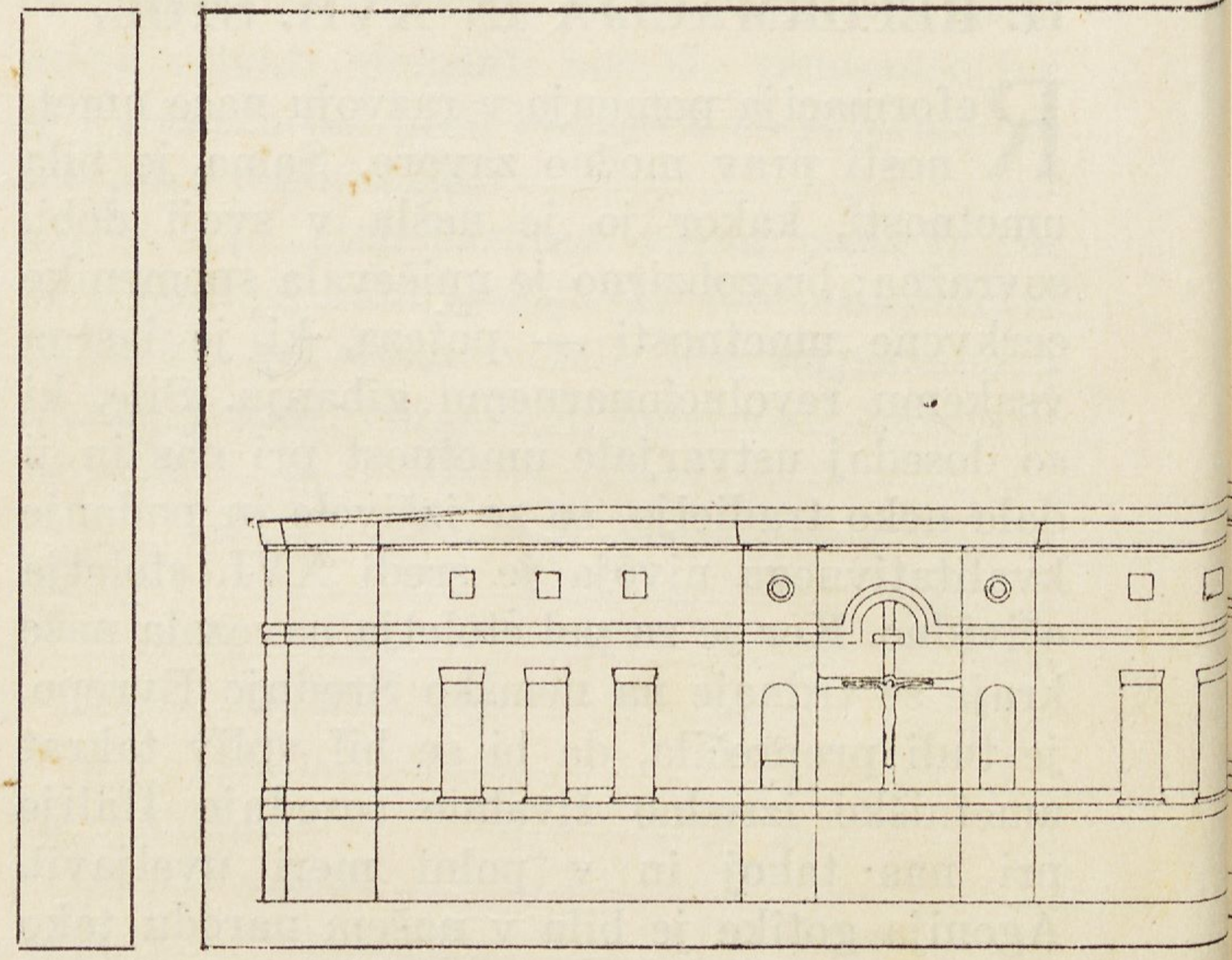
kosanega tipa k prostorno enotnemu dvoranskemu ter od konstruktivno vsestransko doslednega k bolj igrivemu, v kiparstvu in slikarstvu pa od idealizma XIV. in prve polovice XV. stol. k realizmu druge polovice XV. in začetka XVI. stol., na kar se polagoma začno vrivati elementi nemške renesanse ter se kvaliteta del pred bližajočo se reformacijo očividno poslabšuje.

Sredi XVI. stol. nastane važna cezura, povzročena po reformaciji, ki tvori najnaravnejše in, kot bomo videli, eno najvažnejših razdobij tudi v razvoju umetnosti naše domovine.

II. REFORMACIJA IN XVII. STOL.

Reformacija pomenja v razvoju naše umetnosti prav močno zavoro. Sama je bila umetnosti, kakor jo je našla v svoji dobi, sovražna; brezobzirno je uničevala spomenike cerkvene umetnosti — poteza, ki je lastna vsakemu revolucionarnemu gibanju. Sile, ki so dosedaj ustvarjale umetnost pri nas in ji dale neko tradicijo, so se izživele in padanje kvalitativnega nivója je sredi XVI. stoletja očividno. Ker je za pol stoletja navezala naše kraje še trdneje na nemško Srednjo Evropo, je tudi preprečila, da bi se bil vpliv takrat umetniško izredno živahne sosednje Italije pri nas takoj in v polni meri uveljavil. Agonija gotike je bila v našem narodu tako podaljšana za celih sto let. Čiste renesanse pa vprav radi tega naš razvoj ne pozna. Edina vrsta spomenikov, ki je v protestantovski dobi doživela veliko kulturo in ki kaže pogosto zelo značilne renesanske poteze, je nagrobni spomenik. Ta je i po svojem ornamentalnem okrasu (drolerije in groteske v renesanski maniri), kakor po svoji kaligrafični

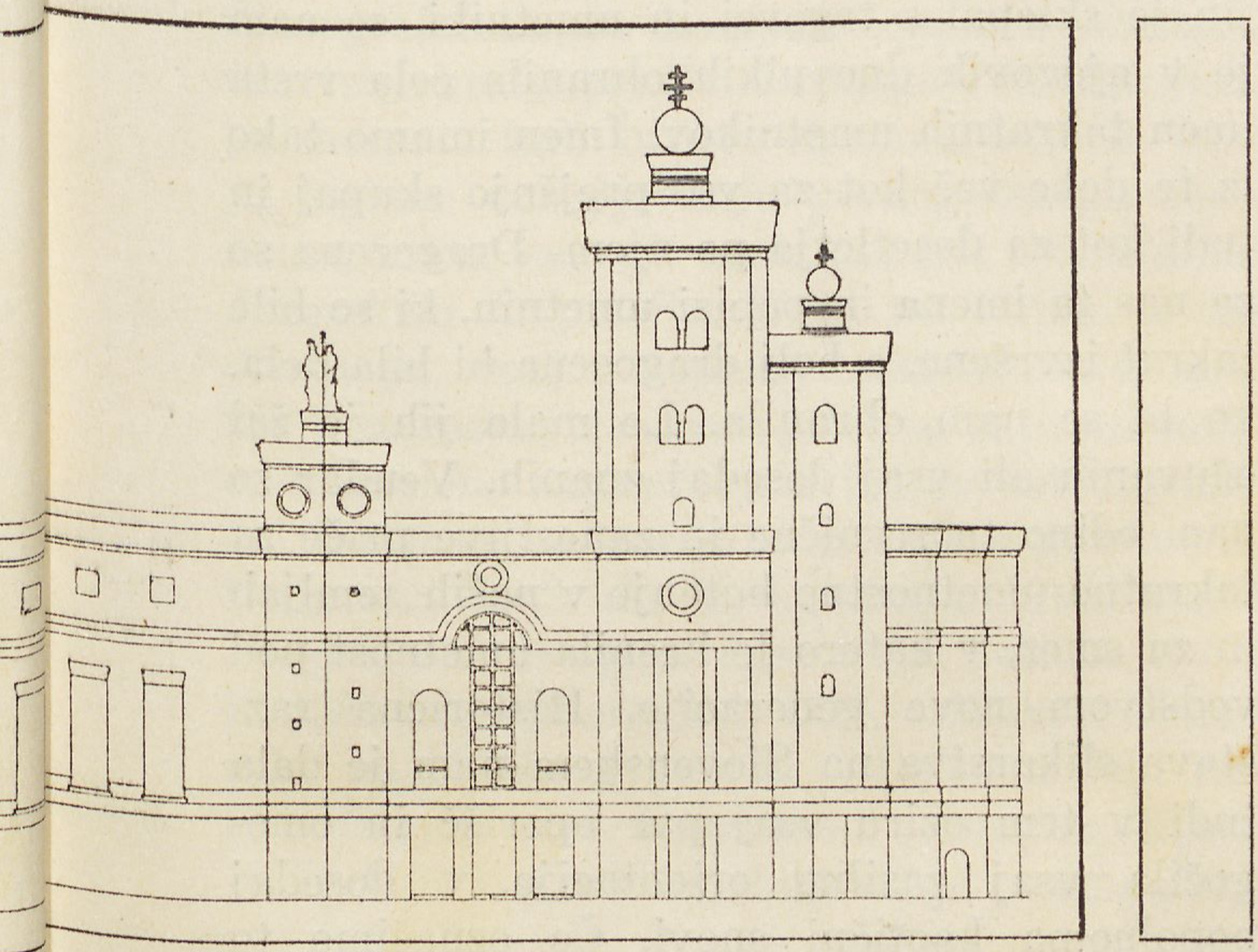
kulturi, posebno pa po svojih portretnih in molitvenih reliefih, postal umetnostno in kulturnozgodovinsko spomenik prve vrste za drugo polovico XVI. stoletja. Odlikuje se tudi po kvaliteti rokodelstva in bi v vsakem oziru



PLEČNIK Tomažič: Načrt III. za C[illegible].

zaslužil poseben študij, katerega rezultat bi bil nedvomno važen. Takih spomenikov je polno vzidanih v cerkvenih stenah; kot na posebno zanimive skupine opozarjam na one v zidu župnih cerkev v Ptuju in v Laškem, v stolnici v Mariboru in župni cerkvi v Slo-

venski Bistrici ter opatijski cerkvi v Celju. Nagrobnik je takorekoč vez, spajajoča reformacijo in protireformacijo in prevajajoča tok umetniškega razvoja in njegovega značaja v burni dobi. (Sl. 19.)



a c. Magdalene v Mariboru.

Novo dobo v razvoju umetnosti pri nas pa začenja koncem XVI. stoletja katoliška protireformacija s škofom T. Chrönom na čelu. Ž njim se začne doba restavracije v naši spomeniški posesti v vsem obsegu. Protestantizem je zadal cerkveni spomeniški posesti

občutno vrzel s tem, da je uničil celo vrsto do takrat ohranjenih del.[1] S Chrönovo dobo se začne sistematično nadomeščanje uničenih predmetov z novimi. Ker si je Chrön pridno zapisoval svoje funkcije in vse dogovore, ki jih je sklepal s trgovci in umetniki, se nam je v njegovih dnevnikih ohranila cela vrsta imen takratnih umetnikov. Imen imamo tako iz te dobe več kot za vso prejšnjo skupaj in tudi kot za desetletja po njem. Dragocena so za nas ta imena in popisi umetnin, ki so bile takrat izvršene, a bolj dragocena bi bila dela, ko bi se nam ohranila. Le malo jih je žal očuvanih ali vsaj dosedaj znanih. Vendar so nam edino ta resnične in zanesljive priče za takratno umetnostno hotenje v naših zemljah in za smer, v katero je krenila umetnost pod vodstvom nove generacije. Historična razstava slikarstva na Slovenskem nam je dala tudi v tem oziru vsaj par oporišč in omogočila vsaj zasilno orientacijo v dosedaj popolnoma kaotični snovi. Če označimo to smer prav v splošnem, je to konsekventen prehod iz gotike preko nekaterih renesanskih elementov v barok, pri čemer pa moramo pod prehodno dobo k baroku všteti še celo XVII. stoletje.

Za označbo tega prehoda v slikarstvu nam dobro služi skupina fresk, ki se začenja z

[1] Odstranjevanje oltarjev po cerkvah.

drugim desetletjem XVI. stol. in je njen zadnji in najpopolnejši predstavnik Sv. Primož nad Kamnikom. V teh slikah jasno lahko zasledujemo dotok nemško renesančnih elementov pri sicer pogosto še tradicionalnih ikonografičnih in kompozicionalnih shemah (sv. trije kralji pri Sv. Primožu). Razlikovati pa moramo tudi tu dve skupini, katerih ena je logično nadaljevanje poznogotskega realizma, kakor smo ga imeli pri Sv. Ožboltu na Jezerskem in pri Sv. Urhu na Križni gori; druga pa, vsaj v dosedaj znanem materialu, niz v ta razvoj ne spadajočih in zato bržkone od stilistično naprednejših tujcev ustvarjenih del. Prvo vrsto tvorijo znamenje v gozdu pri Crngrobu iz 2. ali 3. desetletja XVI. stol.; Prapreče iz tretjega desetletja (letnici 1520[2] in 1524, Marenberk iz l. 1523, ostanki v Kamniku na Malem gradu in v Dednem dolu ter Sv. Primož nad Kamnikom (podpis: Elias Wolf 1592[3]). Znak te skupine je poznogotski

---

[2] Po mojem zapisku zadnja številka nezanesljiva in verjetno nekaj čez 20.

[3] Pod tem imenom in letnico so slike zadnji čas splošno znane, ker pa imam neke pomisleke, si pridržim definitivno sodbo s pripombo, da je ves stilistični značaj tak, da bi lepo spadal v 1. polovico eventuelno sredo XVI. stol., s to letnico pa je tudi pri nas zastarel in bi moral biti E. Wolf, če je on avtor, po letih takrat zelo star, po slogu svoje umetnosti pa za več desetletij zaostal.

realistični obrazni tip, ki prehaja vedno bolj v renesansko lepotnega, ter poseben kolorizem, združen s stilizirano dekorativno nalomljenimi gubami oblek. Zelo značilna barva je lila, posebno v kombinaciji z belo (bela, senčena z lila), kombinira se tudi z rumeno; dalje se dobi rumena, senčena z rdečo, posebno pogosto pa rdeča, senčena s temno-rdečo. Drugo vrsto pa predstavlja slika iz legende sv. Jakoba v Bodeščah iz l. 1524, ki je tudi po oblekah popolnoma nemško renesanška, in Šalek iz srede XVI. stol.

Sledečo razvojno stopinjo pa nam dobro ilustrirajo tri na zgodovinski razstavi odlično pozornost vzbujajoče slike: Križanje iz Šmarja (sl. 20.), sv. Uršula iz Srednjega Bitnja in Plannerjeva sv. Cecilija.

Karakteristično je posebno Križanje iz Šmarja, glede katerega pa se vedno bolj nagibam k mnenju, da je težko starejše kakor iz začetka XVII. stoletja.[4] Po svoji kompoziciji je še čisto gotsko in v tem oziru povzema shema, ki je nastal sredi XV. stoletja. Posamezni motivi pa so izposojeni iz raznih dob. Tako ima skupina ob Longinu celo vrsto

---

[4] Potrjuje me v tem mnenju tudi Križanje v graščini Blagovna pri Celju, ki je datirano z letnico 1624, naprednejše sicer od šmarijskega in četudi bržkone ni pri nas nastalo, je vseeno produkt istega umetniškega miljeja.

pristno gotskih potez v tipih in motivih; skupina bradačev na desni ob robu povzema karakteristične tipe, ki jih je ustvaril Lionardo da Vinci, Dürer pa jih uvel v nemško renesanso; skupina z onesveščeno Marijo zopet ima pa v obleki elemente svoje dobe in bi bila še najprej izposojena po kaki benečanski kompoziciji. Temu izboru se pridružuje popolnoma renesansko pojmovanje forme v smislu telesne lepote, ki je bila gotiki tuja. Gotski shema je tu popolnoma renesansko interpretiran, novi duh prevladuje kljub arhaičnosti, ki preseneti prvi pogled. Še izraziteje nastopa novi duh tudi kot kompozicionalni princip pri sliki sv. Uršule iz Srednjega Bitnja. Slika ima letnico 1616 in nam predstavlja staro po pripovednem kontinujočem načinu zasnovano sliko legende o pokolju sv. Uršule in njenih tovarišic na obrežju z mestom. Pripovedni kompozični shema je tu proti bistvu zaporednosti dogajanja prekomponiran v reprezentativno, nenaravno, teoretičnemu estetskemu ravnovesju osrednje osi in kompozične simetrije podrejeno skupino, kjer tvori sv. Uršula središče, vse drugo pa je teatralno simetrično, da, skoro patetično razporejeno na levi in desni ob nji. Ta shema je popolnoma nov, renesanski estetiki odgovarjajoč. Po renesanskem shematu je slika tudi navpično deljena

v dve sferi, v zemeljsko s sliko legendarnega dogodka in nebeško s sliko sv. Trojice v nebeški slavi. Tu je zopet zmaga renesanse popolna in se stari tradicionalni duh kaže edino še v naivnem čuvstvu, s katerim je podana legenda in ki se javlja v milini obrazov, v gostobesednosti pripovedovanja o dogodku (bogate modne obleke) in v idiličnem gaju s ptiči na desni v ozadju.

Istega duha diha tudi M. Plannerju pripisana slika sv. Cecilije iz kapucinskega samostana v Celju (sl. 21.). Nastala je l. 1627. Vendar je tu v nekaterih potezah celo več gotike kot pri starejši sv. Uršuli. Posebno v draperiji (dekorativno aranžirane gube ob spodnjem robu).

Glede slikarstva bi po teh in nekih drugih primerih sodili, da nastane v Chrönovem času, ko si umetnost nenadno opomore, na temelju stare gotske tradicije in pod vplivi italijanskih, naprednejših in celo v drug estetski sestav spadajočih elementov nov domač slog, ki se vzdrži skoro do konca XVII. stoletja. Njegov značaj je utemeljen v reprezentativni, simetriji podrejeni kompoziciji, dogodki so učinkovito, ne toliko resnično aranžirani, okolica, pokrajina pa naj s svojo umetno, istim zakonom podrejeno kulisno kompozicijo podprè to učinkovitost. Karakterističen primer je bila na zgodovinski razstavi slika

sv. Martina iz Žirovnice iz srede XVII. stoletja. Dodal bi lahko izredno karakteristično in v tem oziru naravnost šolsko izrazito sliko obglavljenja sv. Janeza Krstnika v cerkvi sv. Janeza nad Dravčami (Št. Janž). Prav tako sliko rojstva Jezusovega, ki tvori predello oltarja v cerkvi sv. Katarine nad Laškim. Nebroj jih je vdelanih v oltarje kot predelle, kot krila, v atikah itd. Tudi to gradivo že kriči po sistematičnem študiju. Veliko skupino teh slik odlikuje prav izrazit, svež, učinkovit kolorit, ki se nam zdi v daljših posledicah neko nadaljevanje severnorenesanskega kolorizma, t. zv. donavske šole, obogačenega z nekaterimi, mogoče radi bližine Italije samostojno opazovanimi koloristič-nimi efekti italijanske renesanse. Vzporedno s to strujo in nekoliko za njo se uveljavi druga nji sorodna, močno italijansko vplivana, ki se okoristi s pridobitvami svetlotemnega slikarstva in v koloritu prevzame značaj kot ga je benečansko slikarstvo imelo koncem XVI. stoletja. Tudi po svojem izrazu se te slike pogosto približajo benečanskim. Koncepcija, ki jo je na severu ustvaril Dürer s svojimi apostoli, odmeva v teh slikah še poldrugsto let. Karakterističen primer za to strujo so slike stranskih oltarjev v Spodnjem Doliču na Štajerskem. Pri sv. Andreju (sl. 23.), lahko sledite vse glavne znake te struje, ki je v

ozki zvezi s prej opisano. Koloristično in po tipu sta zelo značilna sv. Lovrencij in sv. Štefan, slikana na les, vdelana v krila baročnega oltarja iz l. 1666 v Laškem. Pozen odmev tega slikarstva so slike apostolov, vdelane v hrbtišče cerkvenih klopi v Rušah na Štajerskem, začetek pa bi lahko videli v tablah iz Mrzlave vasi v škofijskem muzeju v Ljubljani, kjer je zveza s poznogotskim realizmom očividna (sl. 22.), dočim je n. pr. v Doliču zmaga italijanskega, v Laškem pa specielno beneškega značaja popolna.

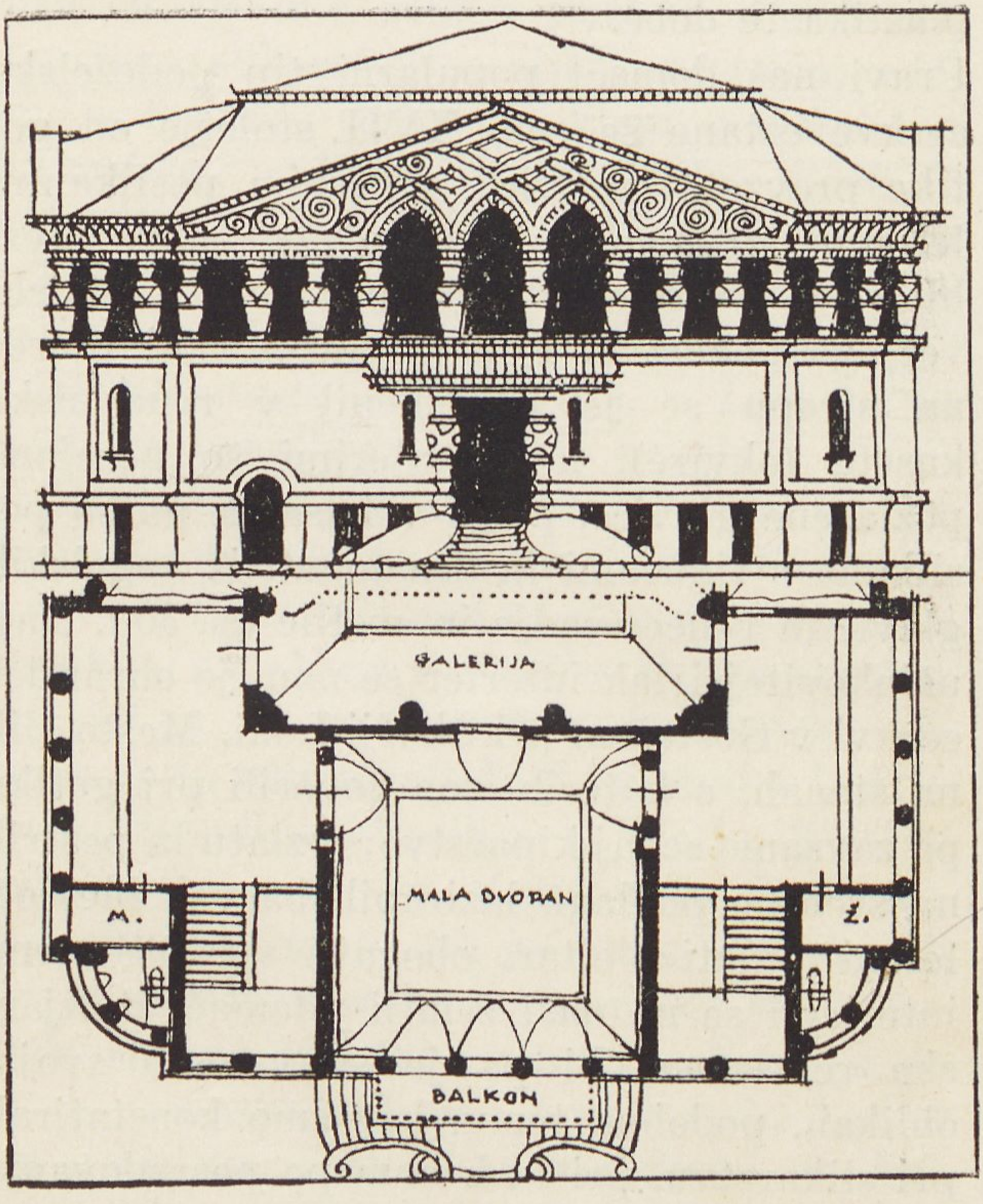
Ne upam si za enkrat pokazati pota, po katerem je nastalo to provincialno slikarstvo, ki seve ni omejeno samo na slovensko ozemlje, ampak se nadaljuje v nemško alpsko okrožje. Vprašanje, ki nas zanima, je pravzaprav, koliko so tu učinkovali direktni stiki z Italijo. Pri sv. Uršuli, sv. Ceciliji, E. Wolfu, Rojstvu pri Sv. Katarini, sv. Martinu iz Žirovnice, apostolih v Rušah itd. je jasno, da so bili novi elementi estetske in formalne smeri posredovani po nemški renesansi. Kar pa se tiče benečansko vplivane struje s sv. Andrejem v Doliču, sliko Pietà v cerkvici sv. Ane na Tinjskem (1670), svetnikov v Laškem itd., pa se nam zdi že mogoče, če ne celo verjetno, da je njihov značaj že posledica takratne kulturne politike naših vodilnih krogov, o kateri bomo še govorili.

Sliko, ki nam jo o razvoju umetnosti pri nas v dobi protireformacije nudi slikarstvo, izpopolnita prav markantno stavbarstvo in plastika te dobe.

Pravi naš domači popularni tip podeželske cerkve ostane še celo XVII. stoletje od gotike prevzeta cerkvica z ravnim poslikanim lesenim stropom v ladji in obokom v prezbiteriju. Izpremenil se je samo v smislu večjega bogastva. Poprej patronirani vzorec na stropu se je izpremenil v renesanske kasete (okvire), med katerimi so posejane pozlačene glavice, polja v kasetah pa so poslikana s figurami in ornamenti iz angelskih glavic in vencev sadja in cvetlic (sl. 30.). Najučinkovitejši tak interier se nam je ohranil v cerkvi v Gostečem pri Škofji Loki. Mesto slik na stenah, o katerih smo govorili pri gotiki, pa zavzame sedaj kiparstvo; v zlatu in pestrih na srebrno podlago laziranih barvah bleščeči leseni »zlati« oltar obogati vtis. S temi interierji se na naši zemlji udomači italijanska renesansa, ki pa je še v vseh svojih oblikah, podobno temu, kar smo konstatirali pri slikarstvu, prišla k nam po posredovanju nemške Srednje Evrope.

V obokani cerkvi, ki začne tudi pri manjših stavbah dobivati vedno večji pomen, pa se vrši vzporedno s tem počasen prehod iz gotike v novi tip, ki koncem XVII. stoletja nadomesti

17.11



I. Vurnik: Skica za fasado v Ljubljani.

tradicionalnega pravkar opisanega. Še o Chrönovem času najdemo stavbe, katerih svodi so prepreženi z rebrovjem, v očividni nameri, da bi izgledali gotsko, a brez vsake konstruktivne tendence, samo za dekoracijo. Karakterističen datiran primer nam nudi prezbiterij župne cerkve v Starem trgu pri Ložu (1648) in nebroj majhnih zgradb. V 1. polovici XVII. stoletja tako prav polagoma izzveni naša gotika, ki n. pr. v čisto novostrujarski zgradbi pri Sv. Križu pri Jesenicah še vedno skuša živeti v dekorativni mreži lahkih reber, razpetih preko karakteristične baročne plitve kupole (1683.). Karakterističen za to razmerje in dolgo življenje gotike pod okriljem nemške renesanse se mi zdi uvod k rokopisu Curia Labacensis . . ., ki ga hrani knjižnica ljubljanskega semeništča. Rokopis nosi letnico 1680 in v uvodu omenja, da je pisatelj napravil nov predlog za ljubljanski rotovž, kajti mogoče je, da načrt nekega slavnega kapucina iz Nizozemske ne bo našel milosti, ker je zasnovan »a u f a l t d e u t s c h e u n d n i c h t n e u a r c h i t e k t i s c h e M a n i e r«. Kakor vemo, je zmagal novi arhitektonski način, barok, s tem pa je tudi meja popolnega preobrata v okusu takratne generacije v primeri s prejšnjimi čisto jasno začrtana.

Za kiparstvo pa se s Chrönovo dobo začne pri nas naravnost klasična era. Za XVII. stoletje lahko postavimo med vsemi umetnostnimi strokami vprav kiparstvo na prvo mesto i kar se tiče kvalitete dela i kar se tiče stika umetnosti z narodom. Stopilo je na mesto, ki ga je v gotiki zavzemalo stensko slikarstvo. Od približno l. 1620 dalje do začetka XVIII. stoletja, ko se izvrši že omenjeni nov važen preobrat v naši umetnosti in vsem estetskem čuvstvovanju in pojmovanju, imamo po naših cerkvah nebroj oltarjev in prižnic, pa tudi drugih predmetov kiparskega in rezbarskega značaja, ki nam predstavljajo razvoj te obrti v vsem njenem bogastvu in najmanjših nian-sah, kakor nam tega ne nudi gradivo nobene druge dobe in umetnostne stroke.

Tvarina, iz katere so ti izdelki narejeni, je skoro izključno les. Že to dejstvo kaže jasno na domovino te umetnosti in njenih oblik — na sever. To je namreč umetniška obrt, ki je cvetela takrat v vsi Srednji Evropi in Nemčiji in nam po svojih oblikah in formalnih elementih predstavlja dela takozvane nemške renesanse. Ustvarjale so ta dela domače delavnice, ki so bile raztresene po vsi deželi. Zdi se, da ni bilo važnejšega kraja brez rezbarske in podobarske delavnice. To dejstvo in tudi dela nam pričajo o ozkem stiku takratnega občinstva z umetnostjo. Kajti sicer bi

si ne mogli razložiti take množine kvalitativno razmeroma visoko stoječih del; dela pa pričajo tudi o veliki delavniški rutini in ljubezni do dela pri umetnikih.

Kako visoko se je pogosto povzpelo to rokodelstvo, nam zgovorno dokazuje n. pr. taka umetnina, kakor jo predstavlja Križani iz cerkve v Svetini pri Celju (sl. 24.). V groznem izrazu nadčloveškega trpljenja se približuje Meštrovićevemu Kristusu. Agonija je skrajno napela njegove ude in se čuti do krčevito skrčenih prstov na nogah. Čudno se nam zdi in razumljivo obenem, ko ga gledamo in razumemo radi doživetja boli naše dobe, ki smo jo še pred kratkim pili iz polne čaše. Tudi ona doba, doba počasne rekonstrukcije po protireformaciji, doba grozot tridesetletne vojne, je pila iz polne čaše grenkosti. Ta Kristus je njena bol, kakor je Meštrovićev naša, je pa tudi neprestana in prezgovorna pridiga, ki že stoletja vpije človeštvu: Kam gre tvoja pot? Kdaj boš krenilo na druga pota? Formalno pa nam govori o podobnem križanju gotskih spominov z renesanskim značajem, kot smo ga konstatirali pri slikarstvu.

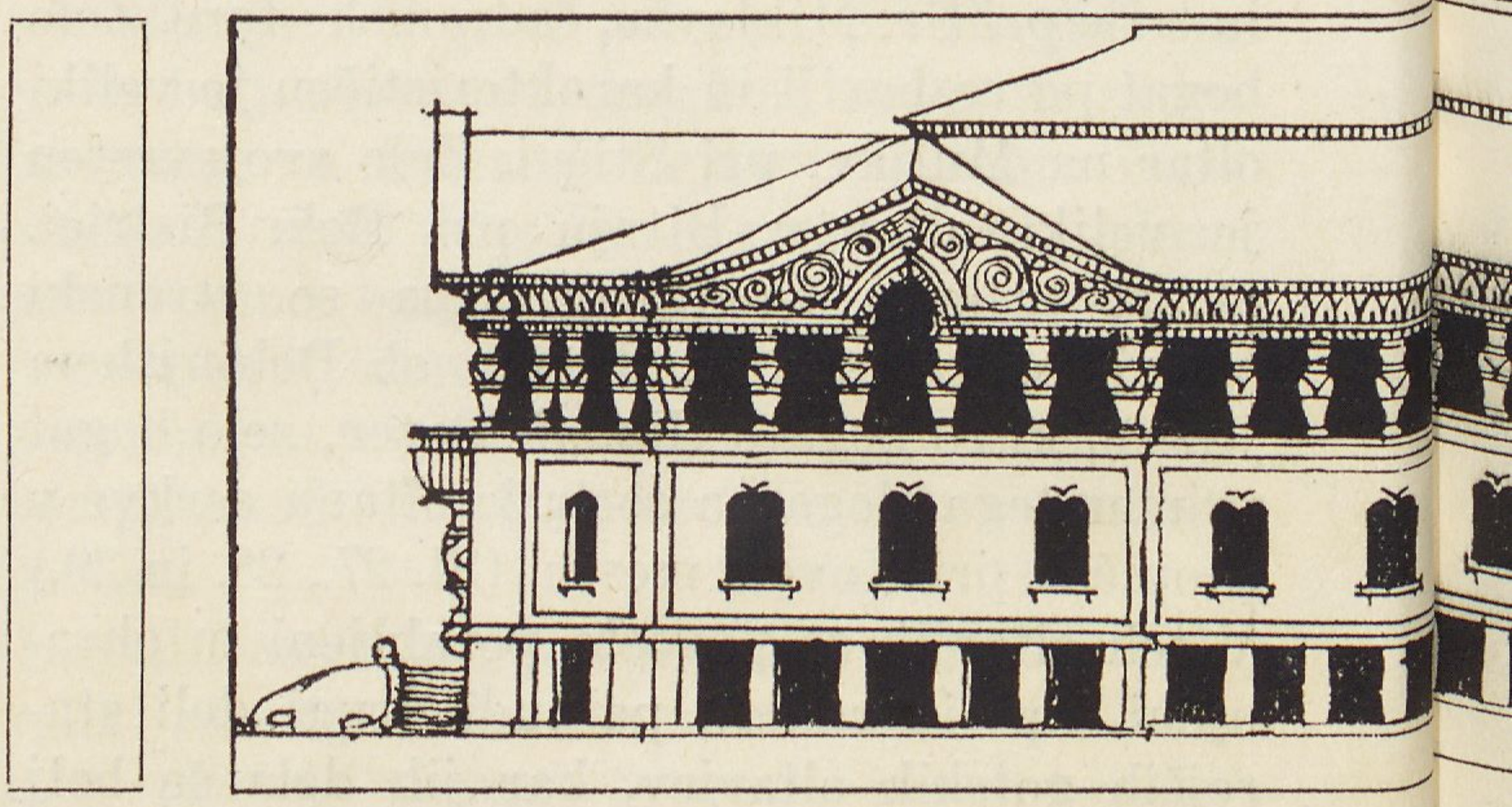
Oltarji te dobe so sestavljeni nalik slavolokom, pri čemer krila, ki jih nahajamo pri njih v zgodnji dobi, še nedvomno markirajo tradicionalno zvezo z gotskim krilnim oltarjem. Oltar je razdeljen na več dolbin, ki jih

obdajajo stebri in bogato profilirano tramovje. V glavni dolbini je navadno kaka velika scena, pogosto Marijin vnebohod, v stranskih pa posamezni kipi. Vsi stebri in sploh vsi arhitektonski deli so pokriti z bogato ornamentiko, glavne stebre ovijajo vinske trte, ki jo obirajo pogosto nagi otročiči — putti. Nič manj bogata ni barvna stran teh oltarjev. V prvi polovici XVII. stoletja je še bolj pestra, v drugi se reducira skoro izključno na kostanjevorjavo ali skoro črno ozadje in zlato (kipi in ornamenti) ter srebro, prevlečeno z lazurnimi barvami, rdečo, modro in zeleno. V formalnem oziru gre razvoj od preprostosti v smislu renesanse k vedno večji pompoznosti in bogatosti oblik v smislu baroka.

Omenim naj samo par posebno značilnih del: veliki oltar pri Sv. Primožu nad Kamnikom iz l. 1628 je ohranil še svojo prvotno neizrečeno nežno polihromacijo in predstavlja v velikem primeru najznačilnejši spomenik zgodnje dobe. Po kompoziciji je eden najlepših veliki oltar na Suhi pri Škofji Loki (sl. 26.), kjer je mojster Jamšek s takim mojstrstvom prilagodil kompozicijo celote v konturi in velikosti gotskemu prostoru, da si je težko misliti popolnejšo rešitev. Pred tem oltarjem, na katerem je vse pokrito z rezljano ornamentiko in figuraliko in oko ne

najde v tem oziru najmanjšega mrtvega mesta, se človek tudi najbolj zavé, zakaj je ljudstvo tem oltarjem dalo priimek »zlati oltarji«. Po velikosti in bogastvu ornamentike se odlikuje veliki oltar v podružnici v Podbrju pri Vipavi; eden največjih je nedvomno veliki oltar v Crngrobu; zelo lep je stranski oltar pri Sv. Barbari pri Konjicah in trije pri Sv. Miklavžu, čadramske fare. Zelo bogat po rezbariji in karakterističen je veliki oltar na Muljavi pri Stični. Zelo svojevrsten je veliki oltar v Bitnju pri Boh. Bistrici. Dobri primeri zgodnjega tipa so stranski oltarji podružnice sv. Janeza ob Bohinjskem jezeru, ki so bogato slikani. Pozen, zelo bogat primer tega sloga pa so trije oltarji cerkve v Stopičah pri Novem mestu. (Sl. 27., 28. in 29.) V teh oltarjih so pogosto porabljeni in ohranjeni kipi in reliefi, pa tudi drugi deli starejših gotskih oltarjev, kar jih dela še bolj dragocene. Omenjam stranski oltar ob severni steni cerkve sv. Marjete v Žlebéh nad Presko, dalje podružnice v Ratečah na Gorenjskem, oltarje pri Sv. Miklavžu v čadramski fari (sl. 25.), v Šaleku pri Velenju, kjer je za atiko porabljen vrh poznogotske konstrukcije, in mnogo drugih. Zanimiv primer za to, kako so takrat gotske oltarje barokizirali, pa sta dva kamenita gotska oltarja v cerkvi na Ptujski gori, ki so jima ob straneh dodali

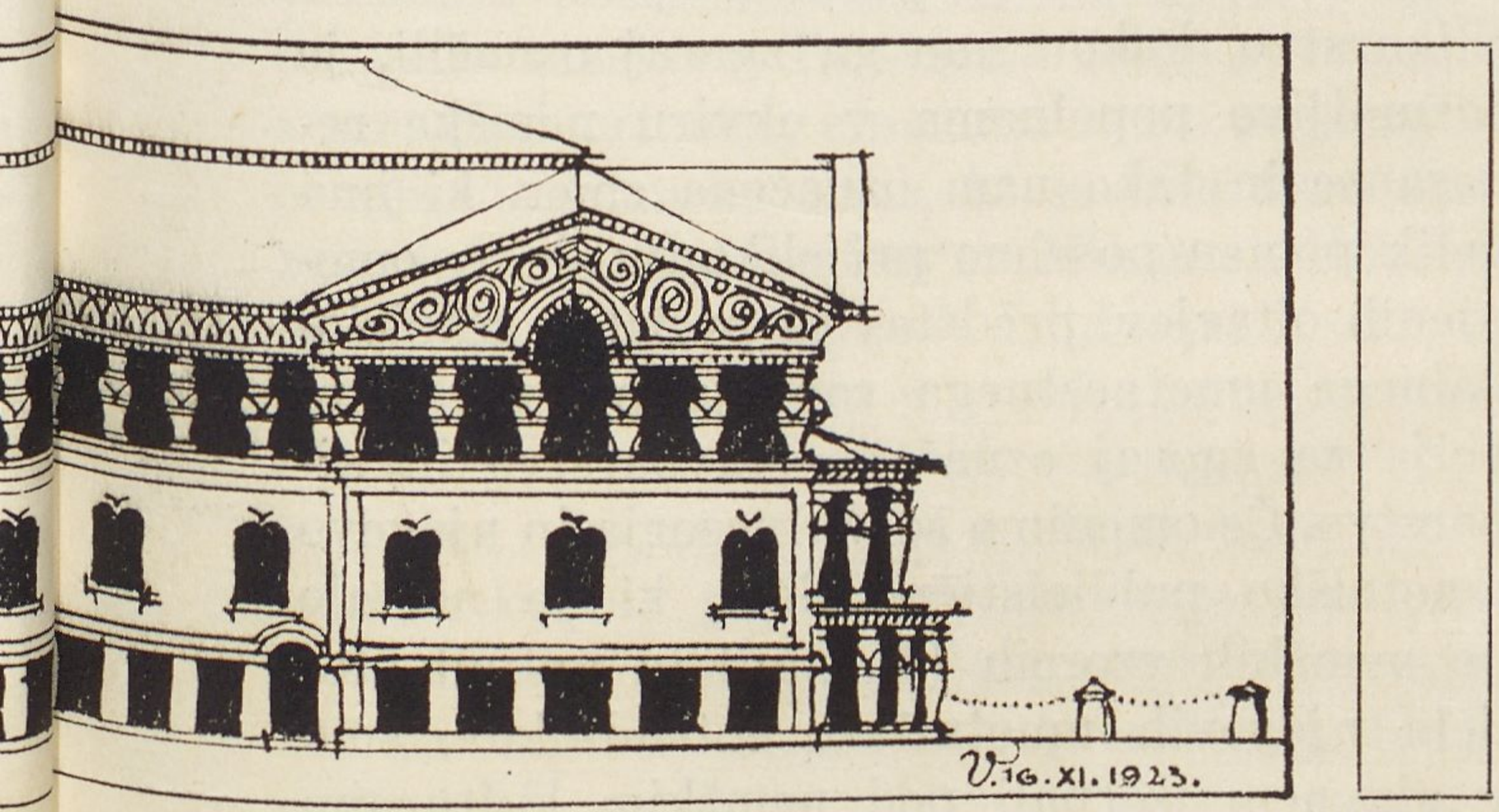
dekorativna lesena krila, na vrhu pa karakteristično atiko s sliko in zvezdo nad slemenom in tako dopolnili gotsko jedro do konturnega obrisa, kakor ga je zahteval novi okus.
S temi primeri smo označili za naše takratno umetniško življenje eno važno smer, ki jo lahko nazovemo p o p u l a r n o; njen po-



Ivan Vurnik: Sk asa

stanek in estetski značaj sta v ozki zvezi z narodom, z umetnostno preteklostjo naših krajev v zadnjih stoletjih in kulturnimi zvezami, ki so določevale našo kulturno fiziognomijo; tudi stilistični značaj je direkten produkt teh zvez in tradicij.
S Chrönovo dobo nastane v naši kulturi hotèn občuten razcep, ki povzroči, da ostane XVII.

stoletje v naši umetnostno-kulturni zgodovini le izrazita doba prehoda in priprava za XVIII. stoletje. Protireformacija je namreč zavedno naravnala tok naše kulture iz dosedaj skoro izključno veljavne srednjeevropske nemške smeri v italijansko iz čisto prostega razloga, ker je bil protestantizem



Sk[a]sado v Ljubljani.

nemškega izvora in vsa njegova inteligenca vzgojena v nemških šolah. Da se kulturni vpliv protestantizma strè, so bili v Ljubljano pozvani jezuiti, ki so ustanovili šole in propagirali humanistično izobrazbo. Odrastla mladina pa je bila namesto v Nemčijo sistematično dirigirana v Italijo. In tako se je zgodilo, da se poleg severnega nemškega

kulturnega toka, ki je med nami skoro izključno veljal od postanka srednjeveške krščanske umetnosti pa do protireformacije, pojavi v XVII. stoletju močan samostojen, direkten italijanski vpliv. Jasno se da zasledovati, kako v XVII. stoletju prvi tok polagoma izumira, oziroma se prenavlja v duhu drugega, drugi pa se krepi.

Slikarstvo, kakor smo ga zgoraj označili, je razumljivo popolnoma v okviru nemške renesanse in tako nam označena smer, ki ima velik pomen posebno pri slikanju delov omenjenih oltarjev, predstavlja prežitek tradicionalnega umetnostnega razvoja pri nas. Isto velja za zgoraj označeno stavbarstvo in kiparstvo. Če omenimo še Valvasorja in njegovo umetniško publicistično delo, ki je nastalo po nemških vzorcih (Merian) in vplivih, ter dela njegovih umetniških sotrudnikov, smo v glavnem izčrpali pod nemškim kulturnim vplivom ustvarjajočo, proti koncu XVII. stoletja zamirajočo smer.

V čem pa se je javljala druga?

V neposrednih umetniških stikih z Italijo in njenim direktnim vplivom. Jezuitska cerkev sv. Jakoba v Ljubljani in sedanja frančiškanska cerkev sta pomenjali takrat za Ljubljano, ki je imela stavbinsko popolnoma nemški značaj, kos Italije, presajen med nas. Od Chrönove dobe dalje srečujemo pri nas

vedno več imen Italijanov rokodelcev in umetnikov med nami. Poznamo iz te dobe celo vrsto del, ki so nastala pod italijanskim vplivom, ako niso bila prenesena k nam naravnost iz Italije. Vzemimo n. pr. sliko Marijinega oznanjenja iz kapucinskega samostana v Krškem ali Zadnjo večerjo iz Kamnika (J. Sadnikar), ki sta znani z zgodovinske razstave. To število lahko povečamo z mnogimi primeri; omenimo samo najdragocenejšo italijansko sliko, ki je bila naročena za naše kraje: Tintorettov sv. Miklavž v Novem mestu ali Palmove slike v Ljubljani i. dr.

V stavbarstvu začenja v zvezi z novo smerjo nastopati od srede XVII. stoletja nov tip poljudne cerkvene stavbe v obliki osmerokotnega, s kupolo prekritega glavnega prostora in manjšega, temu podobnega, pridruženega mu na vzhodni strani kot prezbiterij. Cela vrsta takih stavb je v bližini Novega mesta; označuje jih dobro Dol. Straža, sorodna je Nova Štifta pri Ribnici. Poleg tega tipa, ki je v poznejšem razvoju važen, nastopi tudi tip enoladijne cerkve z obokom v ladji namesto ravnega stropa, ki ga v tem času že pogosto nadomeščajo z obokom (Stari trg pri Ložu). Jasno lahko sledimo, kako se tekom XVII. stoletja polagoma uveljavlja nov okus najprej med inteligenco, potem pa tudi med narodom; z gotskimi reminiscencami prepojena severna

renesansa polagoma izumira, toda temeljito; s splošno kulturno preorientacijo nastopi tudi umetniška, katero mislim, da so prav uspešno pripravljali vprav omenjeni bogati »zlati« oltarji, ki po svojem formalnem bistvu spadajo v prvo odmirajočo smer, ki pa nosijo vendar v vseh posameznostih značaj novega okusa. Prav v teh oltarjih se da tudi prehod v poznejši barok najkonsekventneje in najodločneje zasledovati. Prelom se izvrši začetkom XVIII. stoletja.

Tudi v privatnem stavbarstvu ustvari ta doba važne izpremembe. V meščansko hišo uvede na ličnih stebrih sloneče arkade na dvoriščih; grad prestavi v ravnino in napravi iz njega po italijanskem in pozneje francoskem vzorcu majhno rezidenco, obdano od vrtov. Pótom te graščinske in meščanske arhitekture pa prodirajo novi baročni elementi v najširše plasti. Razmerje naroda do umetnosti je v tem času znatno napredovalo. Ta napredek je šel roko v roki s splošnim kulturnim napredkom v smislu neke, čeprav rahle in nejasne narodne zavesti. V tem oziru je najprej reformacija izpremenila razmerje v toliko, da se je v tuji kulturi vzgojena inteligenca prvič obrnila do naroda samega neposredno v vseh vprašanjih, ki so se ji zdela važna. Tudi protireformacija ji ni mogla ne slediti po tem potu, kar je imelo tudi za umetnost blagodejne posledice.

Vodivni možje, deloma plemiči, deloma duhovščina, deloma meščanje, so se v veliki meri čutili z maso, med katero so nastopali, eno. Prvič nastopi med njimi nekak ponos, neke vrste deželni patriotizem, ki sicer ni naroden, slovenski, a je bistven njegov predhodnik v smislu kranjstva, ki je doživelo prav najnovejšo dobo slovenstva in bilo likvidirano takorekoč že pred našimi očmi. Ta moment je važen za ustvaritev živega aktivnega razmerja naroda do umetnosti. Naročniki te dobe, lahko rečemo z mirno vestjo, so po pretežni meri domačini, ki delajo z nekim lokalno patriotičnim ponosom, cerkveni sevé tudi ad maiorem Dei gloriam, pri tem pa gotovo nič manj za slavo svojo in svoje generacije in svoje ožje domovine. Tudi pri Chrönu se ta lokalni patriotizem ne enkrat nedvoumno pojavi. Iz istega lokalnega patriotizma nastane res iz navdušenja in živega interesa za ožjo domovino monumentalno delo Valvasorjevo, za katero nas lahko zavida vsaka druga dežela. V o l j a , ki je v tej dobi ustvarjala umetnost, je bila domača, in to je važno, čeprav sile, ki so naročila izvrševale, še niso bile vedno domače. Volja, ki je delovala na preobrat v okusu ne samo vodilnih slojev, ampak cele mase, je bila tudi domača, kajti bili so to v Italiji in pri jezuitih šolani domačini, ki so strmeli pred tem, kar so

videli v krajih, kjer so se šolali in potovali, ter sklenili tudi domovini dati kaj podobnega. Narod je gotovo tudi še sedaj živel ob tradicionalnih, na udomačenih shemah slonečih formah, kakor je bila majhna, udobna, v barvi in zlatu se bleščeča cerkev z ravnim lesenim stropom in kakor je bila v kipe izpremenjena kronika svetniških in angelskih korov, ki so pokrili oltarje. Prav po teh se je narod, niti zavedajoč se, kedaj, polagoma sprijaznil z novimi oblikami. Oltar XVII. stoletja je prešel v pompozni barok začetkom XVIII. stoletja tako polagoma, da se to v živem razvoju niti opazilo ni.

III. BAROK IN ROKOKO.

Volja po lastni umetnosti, ustvarjeni po domačih močeh, je nagnila koncem XVII. stoletja pod naslovom Academia operosorum organizirani krog domačih inteligentov, da so ustanovili risarsko šolo in začeli celo vrsto podjetij, ki so korenito preoblikovala umetniški obraz naše domovine. Po prizadevanju članov te družbe je šele zmagal pravi barok, kakor nam ga predstavlja 1. polovica XVIII. stoletja, ki pa obvlada v osnovnih črtah vse XVIII. stoletje.

Simptomatično je, da je moralo pasti vse gotsko, kar se je nahajalo v interesni sferi teh ljudi. Ljubljano so oropali vseh gotskih cerkvâ in jih nadomestili z novimi, večinoma po italijanskih vzorcih ali pa pod vodstvom Italijanov izvedenimi. V mestu so zatrli vsaj na zunaj vsak sled preteklega okusa, ker so po več nekdanjih hiš prezidali v večje, bolj reprezentativne, opremljene z vidnejšimi fasadami.

Na vseh poljih umetniškega ustvarjanja je barok pri nas ustvaril velika dela, lahko

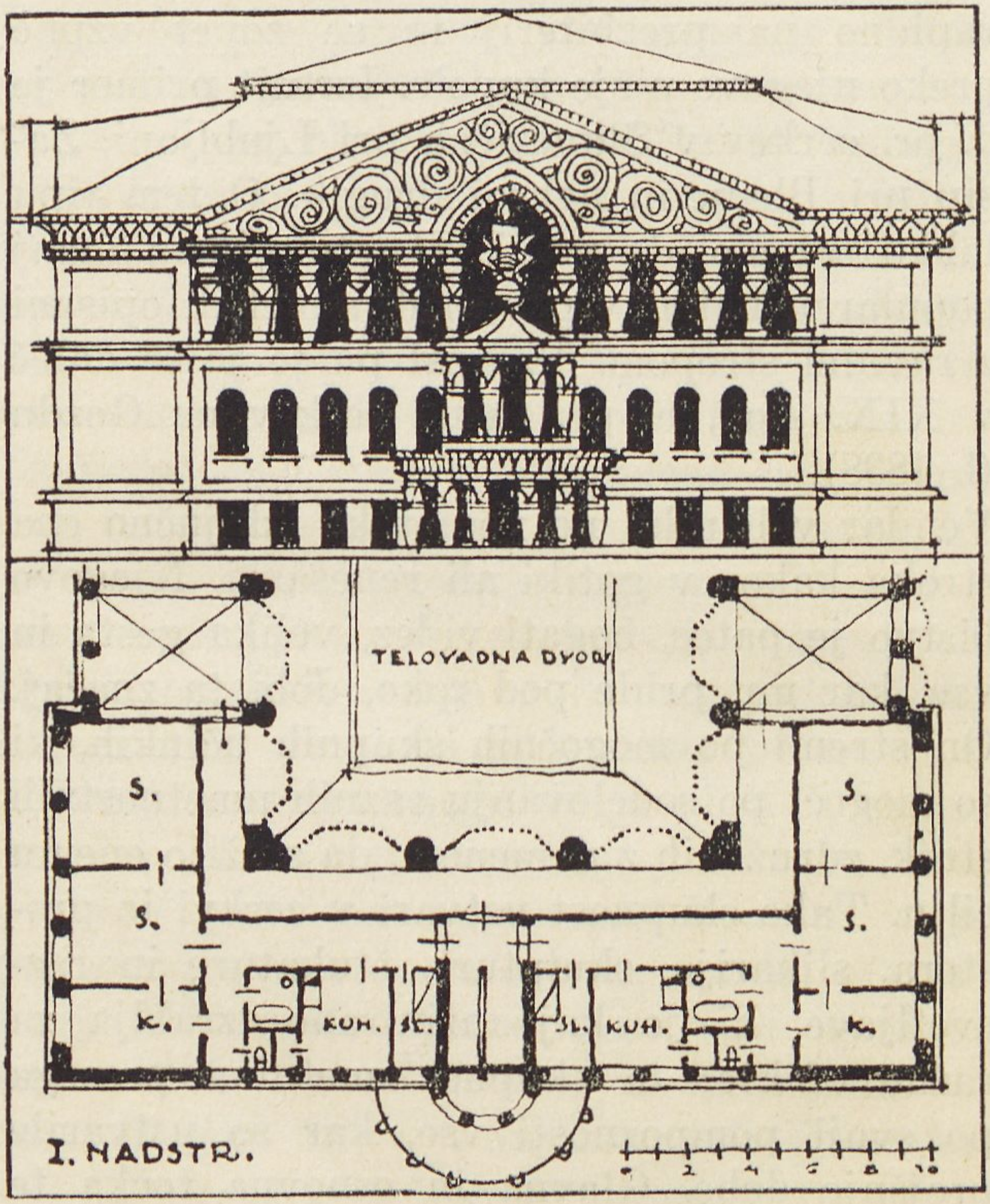
rečemo, da do moderne dobe najpomembnejša in najgloblje v umetniški izraz naše domovine posegajoča.

Vzemimo stavbarstvo: Ljubljana je dobila novo stolnico dvoranskega tipa, kateremu sta pripadali že obstoječi jezuitska in sedanja frančiškanska. Isti tip predstavlja uršulinska cerkev in ta se je odslej tudi udomačil za večje nove cerkvene stavbe po deželi. Vzemimo n. pr. Kamnik, kjer sta farna in samostanska cerkev obe stavbi tega tipa.

Za podeželsko cerkev poljudnega tipa se pa drži že zgoraj omenjena centralna stavba, ki je tekom XVII. stoletja nadomestila ono z ravnim stropom, in se razvija naprej od zgoraj opisanega tipa z dvema podobnima, s kupolami ali oboki prekritima prostoroma do večjega prostornega zlitja obeh v enoto. Končni razvoj predstavlja v tlorisu dva ovala s plitvima kupolama, katerih večji predstavlja prostor za občino, manjši prezbiterij. Med zrele stavbe tega tipa spadajo znane cerkve na Dobrovi pri Ljubljani, na Šmarni gori in v Tunjicah pri Kamniku (sl. 42. in na str. 18.). Iz poznejše razvojne faze pa n. pr. Cerklje na Gorenjskem, Šmartno pri Kranju, Kostrivnica na Štajerskem in cela vrsta manjših. Spozna se ta tip že na zunaj, če ga pogledamo od strani, kjer bomo videli nad glavnim vhodom zvonik s karakte-

ristično čebuljasto streho, nato pa se vzpnè streha v konturi nalik kamelji grbi preko nizke ovalne kupole glavnega prostora, pade rapidno na prezbiterij in se zopet vzpnè preko njegove nižje kupole. Izrazit primer je n. pr. cerkev v Staneţičah pri Ljubljani, Zasip pri Bledu in nebroj drugih. O tem tipu lahko rečemo, da v XVIII. stoletju ni manj popularen kakor v prejšnjih stoletjih opisani z ravnim stropom. Vzdržal pa se je še daleč v XIX. stol., n. pr. farna cerkev na Gozdu (l. 1838).

Vendar v baroku ne vodi tako izključno ena stroka kakor v gotiki ali renesansi. Njegovo bistvo je patos, bogati videz, velika gesta in vse, kar mu pride pod roko, dobi ta značaj. On stremi po mogočnih skupnih učinkih, ki so mogoči po sodelovanju raznih umetnostnih strok, združenih z namenom, da služijo enemu cilju. Tako skupnost ustvari v cerkvi iz prostora, slikarije, skulpture, štukature in razsvetljave, ki jo kaj rafinirano izrablja za razne efekte; ta skupna umetnina presega po svoji pompoznosti vse, kar so ustvarile prejšnje dobe. Glavna in osnovna točka te harmonije je oltar, ki predstavlja arhitekturo mogočnih, pogosto po materialu dragocenih stebrov in arhitravov, močno na vse strani razgibanih. Velikanske svetniške figure stojijo ob vznožjih stebrov, vse v težkih oblekah,



I. Vurnik: Skica za fasado v Ljubljani.

z navdušenimi gestami in silnimi gibi, v ekstazi molitve in patetičnega pridigarstva. Glorija angelov se je spustila na vrhnji del oltarjev, kjer v žarkih in oblakih plava sv. Trojica. V glavni dolbini je scena iz apoteoze patrona cerkve, katere efekt je poudarjen še po svetlobi, ki prihaja od zadaj skozi rumeno ali rdeče steklo. Pri res enotno zasnovanih stavbah se ti oltarji ujemajo z arhitekturo prostora, zdi se, da so izrastli iz njegove arhitekture in se je njeno bogastvo na tem mestu le stopnjevalo do največjega možnega učinka. Po stenah se prepleta pogosto bujna štukatura, ki oklepa tupatam pestre slike in jih spravlja takorekoč v organsko zvezo s steno. Svod je po slikariji uničen, kajti ta se trudi navidezno završiti resnično arhitekturo z zidci in balustradami in odpreti pogled v nebo, kjer se v vencih oblakov in angelov poglablja pogled do največje neskončne globine, kjer v svetlobi plava sv. Duh. Na oblakih pa se vrši sprejetje v nebo svetnika ali svetnice ali Marije ali kaj podobnega; po spodnjem robu se vrše zemeljski prizori iz življenja in trpljenja njegovega. Iluzija (videz) neskončnega pogleda iz realnega prostora v nebó je stereotipni tema teh slikarij.

To iluzionistično slikarstvo je prišlo k nam naravnost iz Italije, bržkone po različnih

potih, ker so ga prinesli na eni strani Italijani, ki so bili k nam pozvani, na drugi strani so se pa tudi naši umetniki v Italiji izobraževali in se tam seznanili ž njim. Važen sunek je dal ti struji pri nas poziv Julija Quaglia v Ljubljano, da poslika stolnico. Sledi mu cela generacija domačih iluzionistov, med katerimi je eden najzanimivejših Frančišek Jelovšek. Poslikal je cerkev sv. Petra v Ljubljani, prezbiterij župne cerkve v Kamniku in več drugih na Kranjskem. Prav v teh dveh delih je njegova ozka zveza s Quaglievim delom popolnoma evidentna. Zanimiv je slikar Jamšek, ki je poslikal cerkev na Skaručini, dalje slikar cerkve v Grobljah, ki je dosedaj anonimen, in nekaj manj pomembnih. Zelo razvito iluzionistično slikarstvo srečujemo na Štajerskem, kjer so bili izvršitelji Nemci in so delali pod vplivom graških in dunajskih mojstrov brez zveze s kranjskim iluzionizmom. Zanimive so tu slike na Keblju in v južni kapeli farne cerkve v Konjicah, slike pri Sv. Roku nad Šmarjem, v farni cerkvi v Slovenski Bistrici, v cerkvi sv. Marije na Gradu pri Slovenjgradcu (sv. stopnice), v Rušah, v Kamnici pri Mariboru in nebroj drugih. Cela vrsta mojstrov je znana. (Sl. 34. in 35.)

Na Kranjskem pa vpliva po Quagliu in Jelovšku začeta struja še dolgo. V 2. polovici

XVIII. stoletja najde svoje nadaljevanje v Potočniku, tudi Layer se je poskušal v nji (Tržič, Tunjice itd.), zaključi pa jo šele sredi XIX. stoletja Matevž Langus, ki ga je prav radi tega nazval Ilg zadnjega baročnega slikarja v Avstriji. Razen v arhitekturi in ž njo ozko zvezanem iluzionističnem slikarstvu pa je barok ustvaril posebno pomembna dela v slikarstvu na platno. Tudi v teh se javlja skrajni patos. Mirna reprezentativnost slik iz 1. polovice XVII. stoletja je popolnoma prešla. Barok ljubi patetična svetniška zamaknjenja, mučeništva in se ne straši groznih scen, ampak jih celo s posebnim veseljem predstavlja; blaženost zavesti bližnje združitve z Bogom ožarja te obraze sredi nadčloveških trpljenj. Poleg patosa pa je tudi ti umetnosti lastna reprezentativnost, svečanost, ki vsako zemeljsko sceno premakne v nadčloveški slovesni miljé. Naše takratno slikarstvo ustvarja popolnoma v duhu italijanskega slikarstva XVII. in začetka XVIII. stoletja in se v tem oziru po svojih ciljih in rezultatih druži z veliko umetniško strujo, ki vlada takrat v cerkveni umetnosti Srednje Evrope.

Največji predstavniki našega baročnega slikarstva so: že omenjeni Fr. Jelovšek, od katerega imamo, kolikor je zagotovo dognano, samo znano, barvno skrajno učinkovito in

zelo reprezentativno zasnovano sv. Družino pri Sv. Petru v Ljubljani. (Sl. 36.) Najplodovitejši med vsemi in najmanj oseben, ker za maso iz čuvstva splošnosti ustvarjajoč, je Valentin Mencinger (sl. 37. in 38.). Ta je med vsemi najbolj plodovit; ustvarjal je shematično, in kvalitativno zelo različno. Bil je bolj mojster učinkovitega aranžmâja kakor osebne invencije. Tretji, po svojih tipih najosebnejši ter po svojem temperamentu najjačji je Fortunat Bergant (sl. 39., 40. in 41.), ki nam je v Ptičarju in Prestarju umetniško realiziral prve domače žanrske tipe in bil odličen portretist. Četrti v ti družbi je Vipavec Anton Cebej. Njegov slikarski značaj je med vsemi najbližji sodobnemu italijanskemu. On in Bergant sta prva rabila lahke prosojne tone in odseve tudi v sencah in pomenita v tem oziru odsev rokokoja v našem slikarstvu.

Ko sredi XVIII. stoletja generacija velikih domačih slikarjev izumre, pokličejo iz Avstrije slavnega slikarja Kremser-Schmidta, ki je slikal pri nas največ v Velesovem in v Gornjem gradu in v 2. polovici XVIII. stoletja zadovoljil živi potrebi in želji baročno vzgojenega občinstva po grandiozni vizionarnosti in pretresujočih svetniških martirijih.

Štajerska ima istočasno nekaj prav dobrih baročnih slikarjev, ki pa ustvarjajo brez zveze s kranjsko strujo in so — vsaj váž-

nejši — nemškega rodu. Dobre baročne slike dobimo posebno v bližini Slovenjgradca in v dravski dolini, kjer je delovala važnejša lokalna šola. (I. A. Strauss, A. Weissenkircher itd.)

Tudi v kiparstvu pomeni barok novo dobo pri nas. Že prej sem naznačil, da se v lesenih oltarjih izvrši prehod v nov okus polagoma, skoro nevidno in prejšnji skromni, na kontrastu kostanjeve barve, zlata in lazur na srebru temelječi učinek oltarja XVII. stoletja začetkom XVIII. stoletja nadomesti oltar, obstoječ iz pompozne arhitekture, z velikimi, močno razgibanimi kipi in spretno aranžiranimi vizijami sv. Trojice na atikah. Dočim je bil prvotni značaj baročnega oltarja XVII. stoletja od začetka ploskovit, se proti koncu tega stoletja vedno bolj uveljavlja v njem baročna razgibanost s kopičenjem motivov (stebrov, zidcev in slemen). Krila zapuste ploskev in se zapognejo naprej, tako da ves oltar v svoji arhitekturi nekako objame prostor pred seboj, stebri, ki so ob glavni duplini postavljeni navadno po trije skupaj, so postavljeni v prostorni skupini dva zadaj (pogosto polstebra, pozneje pilastra), eden pa pred njima. S tem gibanjem iz ploskve v prostor prehaja oltar polagoma iz prvotnega na predello postavljenega, arhitektonsko interpretiranega okvira za kip ali sliko, vedno

bolj v izrazito portalno arhitekturo, katere mere se približujejo vedno bolj razmeram realne arhitekture prostora, in ko se opusti ob tem še idealna polihromacija lesenemu značaju prilagojenih tonov ter jo nadomesti marmoriranje, posnemanje kamenitega značaja z barvo, je prehod izvršen: mi imamo pred seboj nov tip oltarja kot najvišje dekorativne kulminacije dejanskih arhitektonskih sil prostora (sl. 32.). Zlato je vedno velikega pomena pri dekoraciji in kipih, barvna harmonija pa je raznovrstna, a pri pristnih delih vselej prvovrstna. Proti sredi XVIII. stoletja pa tudi v kipih zmaga kameniti značaj, ki ga skušajo doseči s tem, da jih barvajo čisto belo z namenom, da bi učinkovali kot bele kamenite sohe. Ker so arhitektonska ozadja držana navadno v temnih tonih, ustvari tudi ta kombinacija dela, ki po svoji monumentalnosti presegajo skoro dela prejšnje dobe.

Skozi vse XVIII. stoletje se še drži spretno rezbarstvo v lesu (sl. 45.), prav do propada obrti začetkom XIX. stoletja po posledicah francoske revolucije. Posebno v cerkvah ustvari nebroj del, ki po svoji fantastični in monumentalni zasnovi daleč presegajo vse, kar so ustvarila prejšnja stoletja. Naj opozorim samo na nekaj zelo pomembnih del te vrste: prižnica (sl. 31.) in veliki oltar na Golem nad Igom (sl. 32.), veliki oltar v Pol-

hovem gradcu, ki je naravnost tipičen (v Polhovem gradcu je obstajala tudi priznana rezbarska delavnica), veliki oltar na Dobrovi ali v Komendi, ki sta tudi zelo značilna. Dela posebne monumentalnosti in bujnosti te vrste krasijo zlasti štajerske cerkve. Opozorim samo na oltarje minoritske cerkve v Ptuju, na Ruše, Marijo Devico v Puščavi, Vuzenico, Kamnico itd. Tudi glede prižnic prednjači Štajerska pred Kranjsko in hrani celo vrsto pravih biserov. (Sl. 33.)

Poleg kiparske obrti v lesu pa se tekom XVII. stoletja pojavi pri nas tudi kamnoseška obrt kot umetnost. Prinesli so jo k nam Italijani. O tem pričajo imena takratnih kamnosekov v Ljubljani; imenujemo samo najbolj znanega Francesco Robba, ki je bil meščan ljubljanski in ustvaril vodnjak pred rotovžem in celo vrsto pomembnih cerkvenih del (velike oltarje pri frančiškanih in nunah, angele in tabernakelj pri Sv. Jakobu in angele pri Sv. Nikolaju). Te vrste umetna obrt je operirala z marmorjem raznih barv, ki ga je vlagala kot mozaik iz velikih kosov večjidel geometriške zasnove v antependije, podstavke, slemena, zidce itd. Kamen je brusila in mu izvabljala največji lesk, ki ga je zmožen. Te vrste umetnost je skozi in skozi italijanskega izvora. Če zasledujemo njene izdelke, najdemo, da pokrivajo kompaktno proti severu in vzhodu od Italije ves oni

teritorij alpskih in slovenskih dežel, ki so bile pod neposrednim ali vsaj posrednim benečanskim vplivom. V Ljubljani predstavlja ta umetnost s svojimi delavnicami že oazo v ozemlju severnega lesenega kiparstva in rezbarstva. Zvezan teritorij kamenitih baročnih spomenikov te vrste pa predstavlja slovenski Kras, Goriška, Istra in še cela Vipavska dolina, kjer je lepi leseni baročni oltar v Podbrju pravcata redkost in skoro bi rekli disonanca v splošnem zvoku vipavskih umetnostnih spomenikov. Sestav teh oltarjev je v glavnem več ali manj isti kot lesenih, samo da je kameniti za XVIII. stoletje prototip, leseni pa njegov posnetek v nepristnem materialu, kar ima za posledico zgoraj omenjeno posnemanje marmorja in kamna s pomočjo barve (marmorirani stebri, pozlačeni kapiteli, čisto bele figure). Velik pomen ima v sredi in 2. polovici XVIII. stoletja marmor posnemajoči stucco, iz katerega je izvedenih mnogo velikih oltarnih arhitektur in se rezultat naravnost kosa z resničnimi kamenitimi deli (vel. oltar v Tunjicah 1782 (sl. 43.), oltarji pri Sv. Trojici v Slov. goricah itd.). Sredi XVIII. stoletja se oblike 1. polovice stoletja v marsičem izpremene. Tudi pri nas nastopi takozvani rokoko, popolnoma netektonski, samo dekorativen slog, ki mu je glavni cilj prijeten potek linij, ki z največjo

lahkoto rešujejo pred gledavcem na igriv način najtežje statične probleme; celo steber, najbolj tektonski statični element, pride v ti fazi razvoja precej ob kredit in ga nadomesti lahko se kvišku vzpenjajoča voluta. Tudi gledé notranjščine je nastal občuten preobrat, ki se zdi, da se je globoko zarezal v našo narodno estetiko. Naš in posebno podeželski rokoko ne ljubi več pestrosti, ampak enotno belo barvo prostora, tako da se prostor v neprestanih gibih svoje lupine sem in tja lahkotno in nemoteno razvija na vse strani. V ta beli miljé pa postavi temne predmete cerkvene oprave, ki se v velikih masah odbijajo od belega ozadja.

V arhitekturi pride v tem času (v sredi in v 2. polovici XVIII. stoletja) zgoraj označeni tip podeželske cerkve s kupolo (vsaj plitvo in navidezno) z obrisom kameljega hrbta v zunanjščini skoro do absolutne veljave. Krog ali pravilni mnogokotnik v tlorisu prejšnje faze se pa nadomešča sedaj prav rad z ovalom. Klasičen primer za učinek teh cerkva v svoji enobarvnosti in temnih masah oltarjev je bivša samostanska cerkev v Velesovem, za splošni tip pa nebroj podeželskih stavb, katerih važnejše smo že poprej omenili.

Kiparstvo te dobe nadaljuje zgoraj opisani razvoj v velikih monumentalnih oltarjih in

prižnicah, v manjših delih pa zavlada linija in voluta in karakteristični rokoko ornament (sl. 44.).

V slikarstvu nimamo sicer nobenega prav izrazitega rokokoškega umetnika. V koloritu se temu načinu precej približa Bergant, najbliže pa mu pride Cebej. Pač pa se ta značaj nekoliko bolj uveljavi pri slikarskem rokodelstvu, kjer zavladajo lahki roza in sinji toni, nežni prehodi v modelaciji oblik in prosojne sence. Zdi se mi, da dobro označuje ta prehod banderce z letnico 1761 v Sadnikarjevi zbirki v Kamniku. Poteze tega sloga, čeprav rokodelsko prikrojene, so v tem delu tako izrazite, da zaslutimo tu stopinje prehoda od velikih baročnih slikarjev do Potočnikovega, čeprav mnogo tršega načina.

Umetniška delavnost našega baroka je od začetka XVIII. stoletja pa do druge njegove polovice skrajno intenzivna. Po stoletni pripravi, ki ji je dala začetek protireformacija po jezuitski šoli, po živahnem stiku z domovino baroka, Italijo, in po vsestransko pripravljenem, skrajno stopnjevanem verskem razpoloženju mas je prišel čas, da je generacija konca XVII. stoletja lahko pristopila k ogromnemu delu, postaviti sebi in svojemu duševnemu stanju neštete monumentalne spomenike na vseh umetnostnih poljih. Tako intenzivno se pri nas pač nobena doba ni kul-

turno izživela kot barok, ki je postal tako-rekoč karakterističnо znamenje našega miljeja. Koder človek potuje po domovini, ga še danes od povsod pozdravljajo zvoniki s strehami vseh mogočih oblik in v vsaki je kos poezije, sled ljubezni, s katero je njen ustvaritelj zasnoval igrivi njen obris, ki se riše na nebu in od daleč znani človeško bivališče.

Kakor v zavesti smrtne nevarnosti so samostani v zadnjih dveh desetletjih pred razpustom po Jožefu II. še enkrat zbrali svoje sile, da dokažejo, da so kulturna institucija. Prenovili so cerkve in poslopja, obnovili v razkošnih oblikah opremo in si neposredno pred smrtjo postavili poslednje spomenike v oblikah iz Francije prinesenega rokokoja.

Kar se tiče razmerja mase do umetnosti, je spojitev obeh v baroku ustvarila prvi vsestranski višek v naši kulturni zgodovini. Člani Academije operosorum, iniciatorji pokreta, so bili naši ljudje, prožeti z ljubeznijo do rodnega mesta in rodne dežele. Izvršitelji naročil so bili poleg posameznih tujcev, posebno Italijanov, pretežno domačini, ljudje, ki so se zavedali svojega pomena in niso bili več skromni anonimni rezbarji in slikarji XVII. stoletja. Vsebina, ki so jo podajali, je nedvomno odmev čuvstvenega verskega razpoloženja generacije, ki je ž i v e l a ob ti

umetnosti; mogoče se ne motim, če trdim, da je ob ti umetnosti masa naroda prvič zadihala z umetnostjo in jo je res proživljala. Pa tudi umetniki! Posebno Bergant, ki je mnogo tega, kar je v svoji duši globoko doživel in občutil, položil v svoje slike.
Važen element stika z maso pa je bil najden preko portreta. Tudi poprej smo imeli portrete, ki pa so bili skozi in skozi zunanji, le redko so se približali človeku in njegovi duši; občudovali pa smo v tem oziru na zgodovinski razstavi Berganta, ki je znal vkleniti v portret barona Codellija tudi kos značaja tega človeka in ki je v Prestarju in Ptičarju prvi podal s precejšnjim humorjem pristne tipe iz domačega ozračja.
Visoko smo se dvignili po baroku k evropski kulturi po takratnih predstavnikih našega izobraženstva in daleč nam je kot narodu prišla po domačinih umetnikih nasproti evropska umetnost, ki je ustvarila v tem času tipe, ki še do danes živijo med nami. Pred Mencingerjem, Bergantom in Jelovškom smo se čutili na zgodovinski razstavi domače, oblike baročnega zvonika so nam še vedno znanik naše domovine, baročno pojmovanje umetnosti nam je kot masi še vedno bliže kot katerakoli doba, ki smo jo preživeli, skoro bi rekli, da tudi bliže kot uveljavljajoča se umetnost sedanjosti.

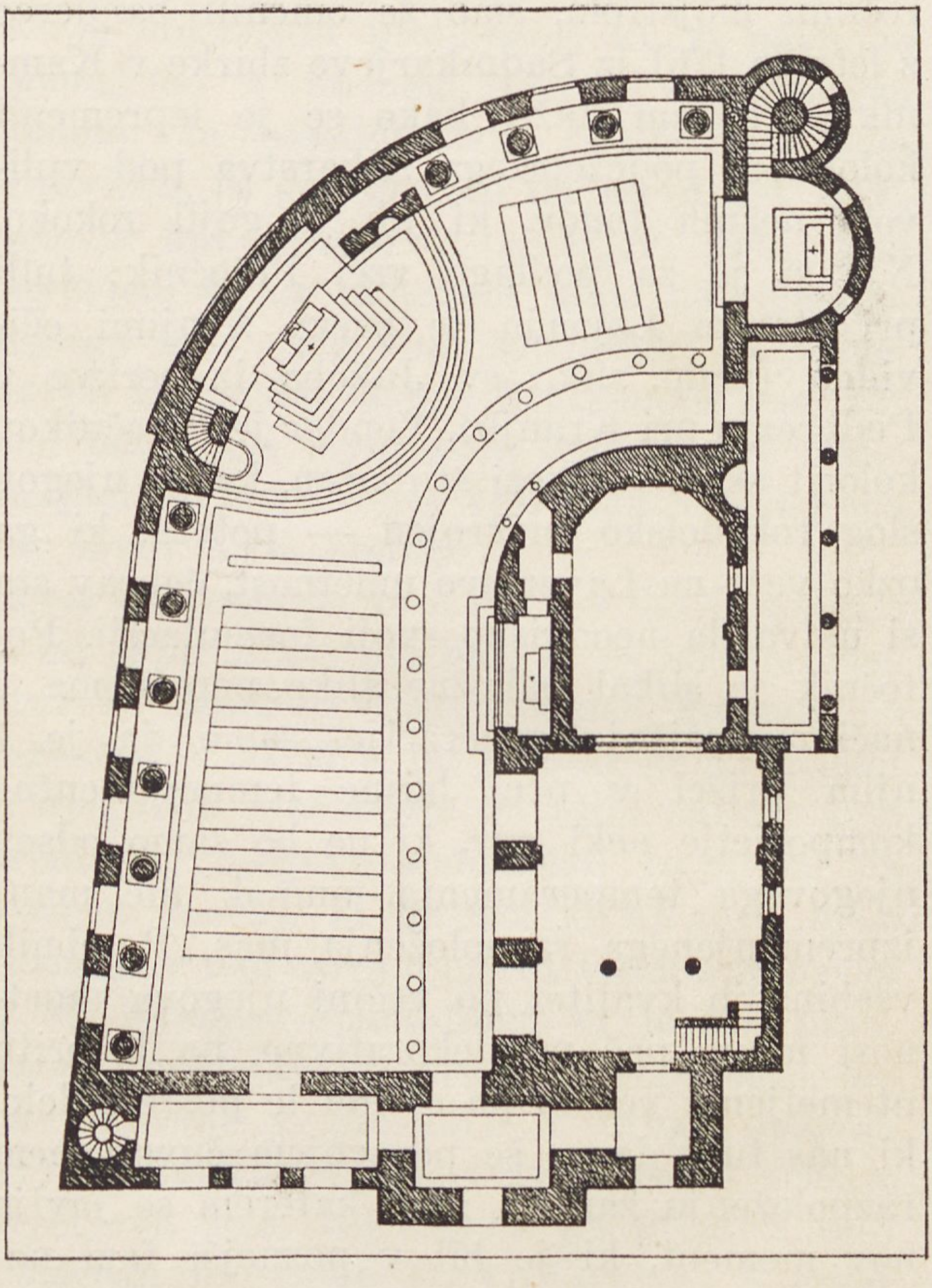
IV. LAYERJEVA DOBA IN XIX. STOLETJE SPLOŠNO.

Sledila je doba francoske revolucije, katere posledice so se pri nas le polagoma javljale, a usodno za umetnost kot produkt mase, kajti na njih je izhiralo na stoletni delavniški tradiciji izvežbano rokodelstvo. XIX. stoletje, ki sledi tej dobi, prinese na eni strani neprimerno nazadovanje kvalitete dela, ki smo jo lahko občudovali na izdelkih XVII. in XVIII. stoletja, na drugi pa dobo popolne slogovne desorientacije. Kar velja za zapadno Evropo splošno, velja v podvojeni meri za nas, kjer je v splošnem veljavno le bolj provincionalno merilo. Nesporno vodivno vlogo prevzame v ti dobi in jo obdrži prav do naših dni slikarstvo, ki je postalo v XIX. stoletju Slovencem umetnost kat'ekzohén, ona stroka, ki je našla največ razumevanja in odziva pri širokih masah in ki je poleg besedne umetnosti — poezije in glasovne — petja in glasbe, edina postala ozko zvezana z napredovanjem slovenske kulture. Temelje novodobnemu razvoju pa je položila ona

smer oziroma ona lokalna formulacija točasnih slikarskih problemov, ki jo navadno imenujemo z imenom Layer v najširšem pomenu te besede; zato mislim, da sem upravičen, če govorim do tridesetih let XIX. stoletja kar kratko o Layerjevi dobi. Pod Layerjem tu ne razumem samo najpomembnejšega med njegovimi sotrudniki in posnemavci, Leopolda, ampak kratkomalo vse, kar nosi takozvani layeresken značaj, dve generaciji slikarjev, katerih vpliv zamre polagoma šele sredi XIX. stoletja.

Layer na prehodu iz XVIII. v XIX. stoletje ni bil edini slikar pri nas, in če hočemo vsestransko razumeti njegov pomen, ga moramo pogledati v zvezi s prejšnjimi generacijami in njegovim razmerjem do njih, dalje v luči stremljenj njegove sodobnosti in glede na poseben značaj, ki ga nosijo njegova dela. Važna je v tem oziru njegova zveza z Nemcem J. M. Kremser-Schmidtom, ki je kot prvovrsten predstavnik srednjeevropskega baroka deloval v Sloveniji v drugi polovici XVIII. stoletja, o kateri zvezi jasno pričajo Layerjeva dela. Ne smemo pa prezreti tudi domačega umetnika P o t o č n i k a, v čigar delih je prehod od generacije velikih kranjskih baročnih slikarjev srede XVIII. stoletja k novim stremljenjem ob francoski revoluciji in po nji posebno jasno izražen.

Da označimo način, ki je sledil velikim baročnim mojstrom, smo že omenili banderce z letnico 1761 iz Sadnikarjeve zbirke v Kamniku, ki nam kaže, kako se je izpremenil kolorizem podeželskega slikarstva pod vplivom nežnih tonov, ki jih je gojil rokoko. Nje si je za podlago vzel Potočnik; tudi pri starem Layerju je zveza ž njimi očividna (prim. sliko sv. Jakoba iz cerkve v Podbrezju pri Kranju). Vendar je Potočnikov kolorit skozi in skozi stiliziran, kakor njegov slog rokodelsko prikrojen — poteza, ki ga ozko veže na Layerjevo umetnost, čeprav sta si ustvarila neodvisno svoji formulaciji. Potočnik je slikal nabožne slike popolnoma v načinu prejšnje generacije, samo da je ž njim prišel v prej bujne temperamentne kompozicije neki mir, ki ne bo samo odsev njegovega temperamenta, ampak nič manj izpremenjenega razpoloženja mas. Posebnih vsebinskih kvalitet po večini njegova umetnost nima, pač pa dekorativne, na koloritu utemeljene; včasih pa se mu le posreči delo, ki nas tudi danes še po svojem čuvstvenem razpoloženju zanima in v katerem se javlja nov moment, ki je bil v poznejši fazi naglega zbližanja umetnosti z maso velikega pomena — poljudno občutena pobožnost in milina, ki odlikuje n. pr. doprsno Srce Marijino iz cerkve na Dobravi pri Bledu iz l. 1801.



Tomažič: Načrt III. za cerkev sv. Magdalene v Mariboru.

PLEČNIK

V ti sliki imamo tip poljudne nabožne slike, kakor je postala skoro stereotipna za XIX. stoletje. Na eni strani je literarna vsebina izražena v simbolih, ki jih je ljudstvo z lahkoto razbiralo (lilija, goreče srce, koklja s piščeti — to je o Mariji toliko in tako občerazumljivega, da je moralo sliko omiliti), na drugi pa se pridružuje še milina obraza v smislu poljudne »lepote« in pa velike, ves izraz obvladajoče oči ter temu primeren kolorit. To stremljenje po bogati literarni vsebini in prijetni, v poznejših posledicah »izlizani« in izlikani zunanjosti so poteze, ki postanejo značilne za novo generacijo. Še neka druga komponenta se javlja že pri Potočniku: to je vpliv klasicizma, ki je pri nas boječ, a vseeno v posameznih slučajih čisto jasen. Tako na primer v oljnatem portretu barona Cojza (sl. 46.), znanem iz zgodovinske razstave. Ta portret je po svojem formalnem značaju pomaknjen v očividno paralelo s poznoklasičnim portretnim realizmom. — Bil je tudi freskant-iluzionist in je dosegel znatne dekorativne efekte (sl. 47.). Njegova poteza je pogosto naravnost kaligrafično samozavestna (višek freske v cerkvi na Kališču pri Kamniku l. 1772.). Da je bil v začetku bržkone v prvi vrsti freskant, dokazujejo tudi nekatere slike v olju iz mlajše dobe, ki se jim ta slog jasno pozna (n. pr. banderska slika na Gozdu pri

Kamniku). V oljnatih slikah je pozneje svoj kolorizem podredil rjavkasti harmoniji, ki jo je prejel od klasicizma (n. pr. slika v vel. oltarju v Št. Vidu pri Črnomlju).
Označena elementa popularne pripovednosti in klasicizma pa sta posebno jasno izražena v umetnosti Herrleina, na Kranjskem udomačenega Nemca. Novo pojmovanje je posebno jasno izraženo v ciklu slik h genezi v posesti G. Hohna v Ljubljani. Kolorit se je popolnoma umaknil nekemu srednjemu rjavkastemu tonu (ki se mu približuje pozneje tudi Potočnik), proporcije teles in obrazni tipi pa so prestilizirani pod vtisom klasičnih in klasicističnih tipov (značilna je v tem oziru Venera). Glavni tema teh slik je ne dramatično, ampak literarno obširno pripovedovanje o dogodku. Naravnost tip te vrste umetnosti pa predstavlja Izgon iz paradiža (sl. 48.), kjer udeleženci na vprašanje Boga o krivdi z zaporednimi gestami zvračajo odgovornost drug na drugega, tako da se človeku pri tem zdi, da čuje lakonično povest sv. pisma o dogodku, ki jo je tolikokrat čital.
Leopold Layer pa, sodobnik imenovanih dveh, ki je najznačilnejši predstavnik te dobe, katere vse teženje se je prav po bistvenih komponentah takratne umetnosti približevala vedno bolj naivni poljudnosti, je začel pri patetični umetnosti baroka posebno

v obliki, kakor jo je predstavljal Kremser-Schmidt, in je ostal od direktnega vpliva klasicizma nedotaknjen, kakor se to tudi neverjetno čuje. Mislim tu klasicizem v formalnem oziru, ne pa kot izraz novega hotenja, ki ga je bilo mogoče zasledovati tudi brez formalne strani njegove. V polni meri pa si je osvojil načelo literarne vsebine in poljudno pobožne občutenosti. Formalna stran umetnosti je bila zanj sploh postranskega pomena, s problemi se ni mučil in je po potrebi sprejemal že uveljavljene motive od drugih mojstrov ter jih eklektično sestavljal v nove slike. Tudi v tehničnem oziru si je prilagodil sistem potez, ki ga je potem stereotipno uporabljal. Karakteristično za ta njegov značaj je vprav njegovo razmerje do Kremser-Schmidta. Od njega si je izposodil svojo potezo. Kremser-Schmidt je slikal svoje slike kot svetlotemne prikazni, priborjene iz vse obdajajoče teme ozadja slike, tako, da je slika nekako produkt borbe svetlobe s prvotno vse požirajočo temó. Luč takorekoč trga v kosmih oblike iz teme, čemur je skrajno rafinirano prilagojena mojstrova poteza. Layer si je ta način prisvojil in ga stereotipiziral v sistem črtkanja s čopičem (sl. 51. in 52.), ki je tako karakteristično za celo vrsto njegovih del in del njegovega kroga. Za način njegovega ikonografičnega in kompozitoričnega eklek-

ticizma pa je karakteristično njegovo Mučeništvo sv. Lovrenca iz Strahlove zbirke, katerega posamezne figure so posnete po več znanih Kremser-Schmidtovih slikah iz Velesovega. V nešteto variantah so šli elementi te in drugih slik potem skozi naše poljudno slikarstvo in izumrli polagoma šele sredi XIX. stoletja. Dober primer je tudi Mučeništvo sv. Vida z Brezij (sl. 53.). Eklektično sestavljene kompozicije pa je družil Layer v dobrih svojih delih z neko poljudno potezo ter tako napravil iz nekdaj nadčloveških reprezentativnih scen neke vrste verski žanr; zato je naravno, da je njegova umetnost postala umetnost širokih mas. Značilno je, da je postala po Cranachovi kompoziciji posneta čudotvorna Marija na Brezjah, ki je Layerjevo delo, najpopularnejša slika pri Slovencih v XIX. stoletju. Layer je prvi pri nas ponižal umetnost k masi in pogosto na prav grob način zadovoljil njene umetniške potrebe. Česar pa tozadevno ni napravil Leopold, so napravili njegovi epigoni, ki so naredili iz njegove rutinirane umetnosti rokodelstvo pogosto naravnost samouške vrste. Vendar je med Leopoldovimi deli cela vrsta takih, ki jim kljub eklektičnemu značaju in stilistično mehaničnemu podajanju ne moremo odrekati značaja resničnih, za njegov čas nadvse značilnih in v daljših posledicah v

našem kulturnem razvoju pomembnih umetnin. Take so n. pr. slike v župni cerkvi v Zasipu pri Bledu, kjer n. pr. Jožef pita malega Jezuščka (sl. 49.) — motiv iz vsakdanjega rodbinskega življenja, ki je gotovo zmožen zbuditi zanimanje mase za to delo; ali serija evangelistov v posesti Marijanišča v Ljubljani, kjer je iz slike sv. Lukeža z njegovim simbolom, volom, napravil poljudno občuteno življenjsko sceno: Lukež sedi pri mizi v svoji sobi, pred njim pa stoji voliček — po svojih dimenzijah pravzaprav teliček —, ki se je približal Lukežu s šopom mrve med zobmi; zelo značilno za značaj dobrih Layerjevih slik je tudi Rojstvo (sl. 50.), ki je last Društva za krščansko umetnost v Ljubljani. Važno je, da je signirana in datirana iz l. 1791. O tisti stereotipizirani potezi čopiča, ki smo jo zgoraj označili in ki je prešla tako značilno na najbližje sodelavce, tu še ni sledu. Komaj rahlo se napoveduje. Vendar pa srečamo tudi tu že nadvse značilno layereskno porabljanje barvnih in svetlobnih sredstev in tipe, kakor si jih je prikrojil on. Vsebinsko pa označuje to delo obširna poljudno občutena pripovednost in žanrskost v posameznih motivih, kakor tudi v celoti, ki je idealiziran žanr, prestavljen iz človeškega v nadčloveški milje. Jasna je tu še zveza z baročnim slikarstvom, kar pa je novo poleg obširne pripovednosti,

je vonj grude, na kateri je delo nastalo in ki se mi zdi, da kljub idealizmu dosti določno odseva iz dela. In to je ono, ki dviga Layerja kljub rokodelskim, za masno proizvajanje prilagojenim sredstvom vseeno na nivó resničnega, za celo dobo značilnega in kot predhodnika slovenstva v umetnosti kulturno-zgodovinsko važnega umetnika. In to u m e t n i k a ! Koliko je ta mož študiral naravo, ne vém, gotovo pa je čutil lepoto vsakdanjega življenja. Mogoče, da zveni v tem delu še rahel odmev rokokoškega navdušenja za rafinirano življenje z naravo v obliki idealiziranega »pastirjevanja«, za nas je ta poteza velikega pomena v tem in sličnih delih, ker se je življenje svetega dogodka naenkrat konkretno zbližalo z vsakdanjim življenjem ljudi, med katerimi je nastalo. Vzemimo tipe pastirjev, ki so sicer v oblekah tradicionalni, v obrazih idealizirani, čeprav skušajo biti kar se da naravni. A vendar je ta idealizem bliže realnemu tipu kot na primer Mencingerjev. Posebno pa posamezni motivi: mož, ki iz ozadja vodi kravo, pastir in pastirica, ki stojita ljubko skupaj, pastir, ki kleči spredaj in drži ovco, vse to so poteze, za katerimi občutiš doživetje vsakdanje resničnosti, pa naj bi bili tudi izposojeni.

Layer je v svojih epigonih živel tja do srede XIX. stoletja in si pridobil po Mencingerju

največjo popularnost, kar jo je dosegel kdaj kak naš umetnik.
Pomen njegove struje obstaja v tem, da je potom popularne, poljudne poteze zbližala vsakdanje življenje z umetnostjo, zadovoljila potrebam takratnih malih razmer in s tem pripravljala pot prvemu res zavedno slovenskemu umetniku Matevžu Langusu.

* * *

V stavbarstvu in kiparstvu pomeni ta doba začetek dekadence in desorientiranosti. Skozi vse XIX. stoletje do naših dni se drže po deželi in mestih tradicionalne rezbarske, podobarske in pozlatarske delavnice, ki ustvarijo sicer nebroj del, a značaj, kvaliteta dela konstantno pada (sl. 55.). Mnoge izmed njih so preživele po več generacij, a v splošnem lahko rečemo, da se le redko kdo povzpne od mehaničnega rokodelstva srednje, če ne slabše vrste, do vsaj malo občutenih in z ljubeznijo ustvarjenih del. Neka delavniška tradicija še tudi sedaj vzdržuje nekaj rokodelske solidnosti, a splošna desorientiranost okusa jim vzame celo to, kar je sicer nadomestoval delavniško podedovan in z rokodelstvom vcepljen smisel za aranžmâ in ubranost. V baročni dobi je delo nastajalo v ozkem sodelovanju med naročnikom, visoko izobraženim in tudi umetniško fino čutečim

duhovnikom, ki je narekoval temata in jih spravljal v pogosto bistroumno zasnovane sisteme, ter rokodelcem, ki se je zavedal, kako daleč sega njegova naloga. Po ozki zvezi mase s cerkvijo je postala ta umetnost kljub svoji elitnosti, doktrinarnosti in komplicirani sistematiki posebno po splošnem občutju neke viharne pobožne čuvstvenosti, katere razpoloženje je vzdrževala posebno pridiga, vseeno delo, ki ga je masa sprejemala in smatrala za svojega. V tem je utemeljeno še napol sveže občutje, ki ga doživlja tudi še naša generacija pred baročnimi umetninami.
V Layerjevi dobi pa začne odmirati cehovska organizacija, ki je bila čuvar kvalitete rokodelstva in nosilec okusa časa, ter začno posamezne delavnice takorekoč na lastno odgovornost vzgajati in ustvarjati; deloma postane te vrste rokodelstvo takorekoč hišna obrt; one meddelavniške in posebno mednarodne vezi pa, ki so poprej vzdrževale nivó okusa in obzorja, so že toliko zrahljane, da začne prevladovati vedno bolj malenkostni okus posameznika; ta pa takorekoč od generacije do generacije odmira, kajti desorganizacija čuta za to, kaj je primerno, lepo in kvalitativno zadovoljivo, je postala polagoma splošna in objela tudi naročniške kroge, s čimer je prenehal dejstvovati zadnji čuvar kvalitativne zrelosti. Tako jasno

vidimo v XIX. stoletju na vseh poljih umetniškega in umetnoobrtnega dejstovanja, kako na eni strani splošni nivó pada in se približuje na začetku označenemu, narodu imanentnemu toku takozvane ljudske umetnosti in okusa. Kjer prevlada narodu prirojeni in po tradiciji njegove vsakdanje umetnosti uravnovešeni značaj, ki ne zahteva več kot ravnovesja med namenom ali pomenom in sredstvi, s katerim sta ta dva zasledovana in podana, tam nastajajo tudi v XIX. stoletju še nedvomne umetnine, ki jih pa moramo po veliki večini prišteti ljudski umetnosti in ne več provincionalni obliki »sloga«. (Sl. 55.)
Temu nasproti pa obstoja ves ta čas vrsta posameznih umetnikov, ki obvladajo tehniko in imajo individualno razvit okus; ti so sedaj nositelji »sloga«, onega vrhnjega toka, o katerem smo govorili v uvodu; ti so tudi kažipoti v navideznem labirintu in posredniki novih vplivov. Prva struja ustvarja v pravkar označenih podobarskih delavnicah po deželi, v epigonih Layerjevih v prvi polovici stoletja in v drugi v epigonih nazarenstva, ki ga je utemeljil pri nas Wolf in njegovo obližje, dalje v stavbarstvu podeželskih zidarjev, kjer ustvari soliden tip zidane kmečke hiše, katere tradicija pa se v drugi polovici stoletja zrahlja po novih neprebavljenih vtisih iz zgornje plasti. Kakor nekdaj gotski tako odmira

sedaj baročni značaj umetnosti celo stoletje med narodom. Baročni oltar izhira sredi XIX. stoletja. Slikarstvo istotako, celó iluzionizem, kakor smo že omenjali. Solidno kulturo obdrži v prvi polovici stoletja še porabna umetnost (pohištvo v najširšem smislu) v malim razmeram prilagojenem klasicizmu, ki so ga na Dunaju krstili z imenom Biedermeier, dalje v kamnoseštvu, kjer nagrobni spomenik te dobe s svojo kaligrafično kulturo in genljivo literarno vsebino napisov stopi na stran najboljšemu, kar je tozadevno ustvarila umetnost prejšnjih dob; tudi tu imamo opraviti z odsevom klasicistične in empirske umetnostne formulacije — obenem zgled, kaj lahko ustvari kultiviran okus celo s skromnimi sredstvi.

Slikarstvo bomo kot vodilno umetnost obdelovali posebej v naslednjih poglavjih, tu pa se na kratko oglejmo v stavbarstvu in kiparstvu, da razpredemo nit do najnovejše dobe kulturnega dozorevanja slovenstva.

Celo XIX. stoletje ni ustvarilo v cerkvenem stavbarstvu nobenega novega tipa, kakor smo jih srečavali v prejšnjih stoletjih in ki bi kolikor toliko označeval masam imanentno estetsko razpoloženje. Tudi v mestnem stavbarstvu, ki je v XVIII. stoletju preobrazilo lica naših mest, posebno Ljubljane, je zamrla vsaka večja poteza in to, kar se je zidalo, je bilo stavljeno po večini od tujih inženirjev

brez zveze z miljejem, v kateri je bilo postavljeno, in še bolj brez zveze z grudo, na kateri je imelo vršiti svojo nalogo. Neštete javne zgradbe, posebno šole in uradi, pričajo o tem žalostnem stanju, ki glasno govori o tem, da jih ni ustvaril domačin, človek, ki bi ga ljubezen in sinovska obzirnost vezali z zemljo. Romantika, ki začenja zboljšanje drugod v Srednji Evropi že od štiridesetih let dalje in ustvarja velike stavbe v historičnih slogih sicer, a z velikim znanjem, je nastopila pri nas prav pozno in šele koncem stoletja ustvarila nekaj stavb, ki jim ne moremo odrekati kvalitet, čeprav prav nič ne izražajo splošnega razpoloženja generacije, ampak se zde bolj izhodi v sili in so rešitve problemov, ki niso zanimali toliko širokih mas kakor voljo in vztrajnost posameznikov. Tudi teh stavb navadno niso ustvarjali domačini, temveč tujci, ki so bili takrat na glasu. Tako je farni cerkvi na Bledu in v Kočevju zidal Frid. Schmidt, vrsto drugih stavb R. Jeblinger ter že začetkom XX. stoletja posebno Sarajevčan Vancaš, ki je zidal hotel Union v Ljubljani, cerkev v Šmarjeti pri Novem mestu in več drugih stavb. Velika, konsekventno izvedena nova stavba v psevdoromanskem slogu, ki ni brez razpoloženjskih vrednot, je frančiškanska cerkev v Mariboru. Psevdogotska je cerkev Srca Jezusovega v

Ljubljani; mnogo velikih novih stavb v zgodovinskih slogih je nastalo na Štajerskem, kjer je to smer protežiral škof Napotnik, pa tudi na Kranjskem — pričale bodo pač o podjetnosti takratnih ljudi; po svojem značaju in vsebini pa so popolnoma mednarodnega značaja ter produkt mode, tako da o njih ni mogoče trditi, da so uresničile eno ali drugo stran u m e t n i š k i h potreb mase, ki je bila medtem že zdavnaj narodno probujena in je v ti smeri iskala svojega izraza. V cerkvenem in svetnem stavbarstvu se je delalo brez zveze s preteklostjo in miljejem, za kateri se je ustvarjalo, in tako so nastale po deželi šole, ki bodo bržkone stoletja kričale sredi svojega okolja kot nekaj tujega, pogosto celo posebnim praktičnim zahtevam kraja ne odgovarjajočega, po mestih pa javne stavbe v vseh mogočih psevdoslogih in zraven stanovanjske hiše z lažnivo zunanjščino, kar je ustvarilo poleg starih, harmoničnih delov mest z njimi popolnoma neskladne nove dele. Zanimivo je, da parola časa ni bila, zidati razmeram in potrebam primerno, ampak v Ljubljani podobno kot sta zidala Dunaj in Gradec, v malih mestih pa po ljubljansko. Tako je šla, kar se stavbarstva tiče, koncem XIX. stoletja grozna enoličnost in mrzlost skozi vso deželo in ob tem, kar se je novega ustvarilo, je človeku žal za to, kar se je v

isti dobi starega odstranilo; kajti ta doba je prezirala umetnostne spomenike preteklosti in celo mislila, da jih more popravljati, kar je dalo povod za odstranitev in uničenje dragocenih starin, ki so bile nadomeščene s psevdo pristnimi. Merilo za opravičenost in vrednost dela je postala novost in namišljena, teoretska slogova pravilnost, ne pa delu imanentna iskra čuvstva, s katerim je bilo ustvarjeno in po katerem je brez ozira na svoje slogovne znake nosilo pečat opravičenosti na sebi. — Ta zmota je še bolj povečala kaos v že itak veliki desorientaciji okusa in preprečila za približno dve generaciji sploh vsako neprisiljeno, naravno razmerje do umetnin različnih dob in izraznih sistemov.

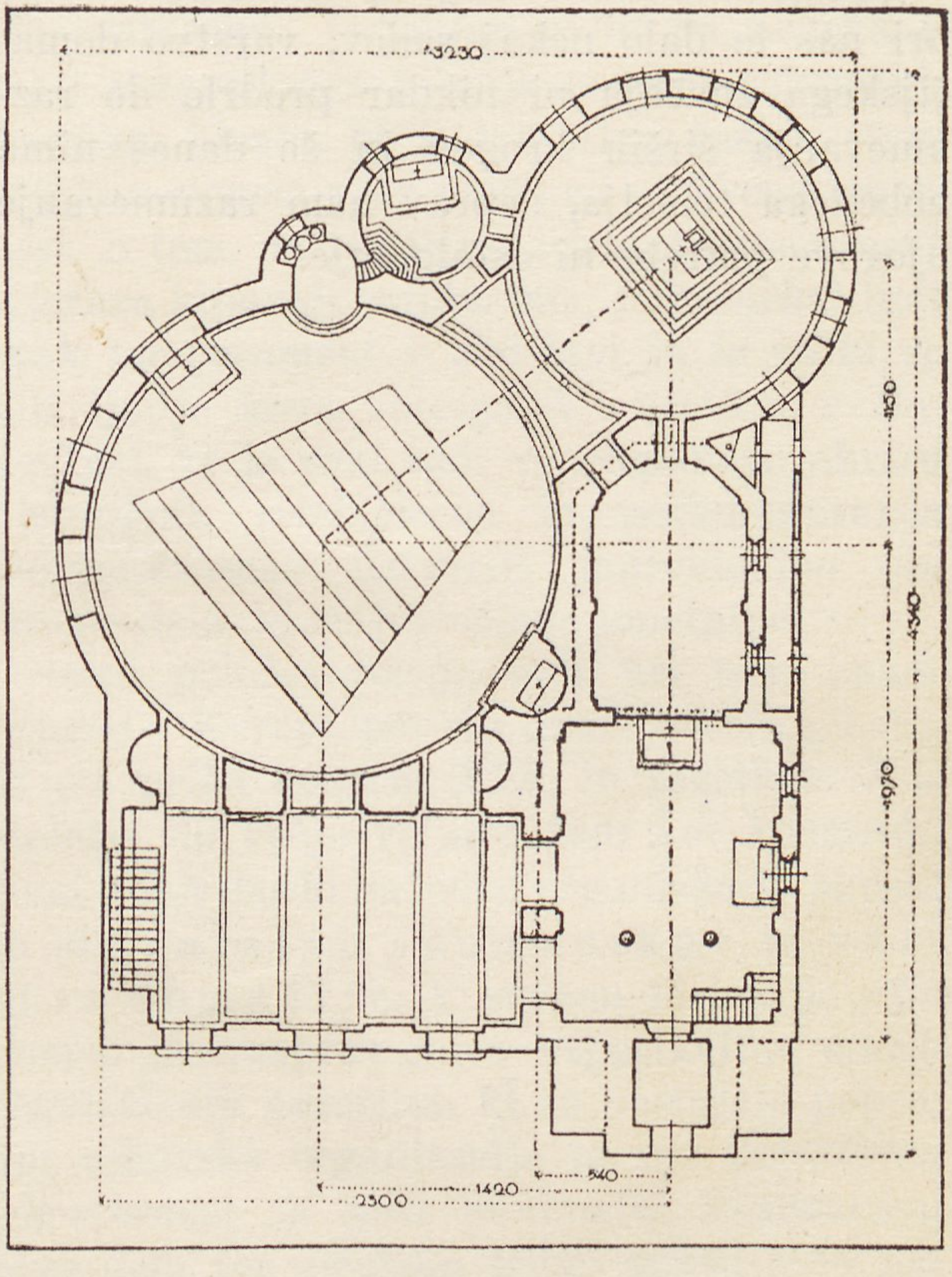
Glede kiparstva sem že pri točki o značaju podobarskih delavnic v XIX. stoletju povedal najvažnejše. Do srede XIX. stoletja delujejo še vedno baročni vtisi in spomini (sl. 55.); klasicizem je za cerkveno umetnost pri nas precej neploden in je redko ustvaril pomembna dela, kakor n. pr. veliki oltar romarske cerkve v Logu pri Vipavi, ki je italijansko delo, veliki oltar v Postojni ali veliki oltar v Kokri (sl. 54.); do splošne veljavnosti se pri nas ni nikdar povzpel. Kot neke vrste reakcija na bujni in temperamentni barok se je pojavila v drugi polovici XIX. stoletja smer v neko asketsko mirnost stanja, gubanja

oblek in gestikuliranja; neko mirnost, ki je v daljši posledici potomka klasicizma, n. pr. Thorvaldsnove formulacije, in pa nekega v masi nezavednega teženja po romanskem kiparskem idealu, ki je bil nekaj časa s stavbinskim slogom vred moda za cerkveno umetnost. S tem, da je bil reduciran temperament v izrazu kipov do minimuma, je prenehal tudi vsak temperament v obdelavi in le redki so bili ljudje kova starega V u r n i k a v Radovljici, ki je znal tudi v neugodnem okviru historičnih reminiscenc in perhoresciranja jačjih čuvstev ustvariti individualno občutena dela, ki so nedvomne umetnine.

Orisani položaj pa je tudi pri nas, kakor drugod v Evropi, porodil dvoje važnih gibanj, ki sta prišli koncem XIX. in začetkom XX. stoletja do večje veljave tudi kot konstruktivni sili v borbi za novo organizacijo okusa; to sta v a r s t v o s p o m e n i k o v in v a r s t v o d o m a č i j e. V svojem bistvu je njih namen pravzaprav nova vzpostavitev starih regulativnih avtoritet, ki so obstajale poprej kot cehovska organizacija in nje kolektivna odgovornost za neki minimalni kvalitativni nivó dela ter estetsko trdno orientirano naročništvo. Kakor se to čudno sliši, je to pot država, ki je sama s svojim birokratizmom mnogo zakrivila na žalostnih umetniških razmerah XIX. stoletja, resno in deloma celo

uspešno poskusila vzpostaviti avtoriteto takega regulativa. Dočim je spomeniško varstvo pri nas le dalo nekaj sadov, varstvo domačijskega značaja ni nikdar prodrlo do razumevanja širših krogov in še danes nima nobenega temelja, čeprav nam razumevanje njegove potrebe ni ostalo tuje.

98



Tomažič: Načrt II. za cerkev sv. Magdalene v Mariboru.

PLEČNIK

V. SLOVENSTVO V UMETNOSTI.

A. DO DEVETDESETIH LET XIX. STOLETJA.

V dvajsetih letih XIX. stoletja je nastopil nov človek, ki je s svojim delom in značajem objel naslednjih 30 let slovenske umetnosti, Matevž Langus. Absolutno vzeto ni bil velik umetnik; za naše razmere pa je postal velik po tem, da nam je važno kulturno dobo probujajočega se slovenstva v umetnosti tako zajel, da je postal njen nerazdružljiv člen. To že radi ozkih osebnih zvez z našimi takratnimi kulturnimi delavci. Poleg tega pa je on naš prvi važnejši posvetni slikar. Imeli smo sicer tudi poprej slikarje, ki so delali portrete; Bergant se je celo odlikoval v ti stroki, prav tako Potočnik; imeli smo slikarje, ki so slikali posamezne pokrajine ali tihožitja, toda posebno zadnje se je smatralo nedvomno za manj vredno. Splošni vodivni značaj umetnosti pri nas — če izvzamemo umetnost po gradovih, ki so pa živeli čisto svojevrstno življenje sredi našega miljeja, tako da ne spada v naš okvir

— do začetka XIX. stoletja je bil nesporno cerkven. Po francoski revoluciji pa stopa meščanstvo kot sloj s svojim posvetnim okusom in umetniškimi interesi izven cerkve vedno bolj na plan. Že tujec Herrlein mu je zadovoljil del teh potreb. Ob njem se je vzbudil tudi smisel za pokrajino, vendar še nekoliko nesmelo. Šele Langus je zajel v polno teh interesov; slikal je portrete in pokrajine in nam ohranil prezanimivo galerijo takratnih imenitnikov. Karakteristično je, da pogosto podčrtava domači značaj svojih portretov s tem, da za ozadje naslika kako domačo pokrajino. Po svojih sredstvih je Langusova umetnost, če jo bliže pogledamo, pravzaprav okorna, ima pa vseeno toliko priučene spretnosti, da to okornost in enoličnost zakrije z nekim od klasicizma izposojenim formalnim idealizmom, ki je za občinstvo vselej privlačen. (Sl. 57.)

Že z Layerjem se je začel nov čas, kar se tiče razmerja naroda do umetnosti; s poljudno, deloma žanrsko, deloma poučno tendenco je bilo najdeno po propadu baroka novo plodovito razmerje naroda do umetnosti. Doseženo je bilo to posebno tudi z uvajanjem elementov iz vsakdanjega življenja v cerkvene umetnine. Langus je to potezo konkretiziral s tem, da je v svojih portretih ustvaril intimno umetnino kot družinsko

relikvijo, potem pa da je dal sicer še slaboten, a že popolnoma določen izraz takrat probujajočemu se čutu za lepoto narave v smislu lepote domovine v njeni pokrajini. Ljubljana z okolico in Bled, dve popularni pokrajinski točki za takratnega slovenskega inteligenta, sta vzbudila pri njem največ zanimanja. Storil pa je tudi tretji važen korak: cerkveno umetnost je prvi pri nas zvezal z miljejem, v katerem je nastopala; storil je torej to, kar so v dobi renesanse delali Italijani in v vseh velikih dobah narodi, ki so bili veliki v umetnosti. Langus je namreč uvedel portret v cerkveno sliko — realistično potezo, ki je tudi v našem nadaljnjem razvoju rodila lepe sadove. Največje njegovo cerkveno delo je kupola cerkve na Šmarni gori, delo, zamišljeno v baročnem duhu kot pogled v neskončni prostor, v katerem na vrhu plava v največji luči v vencu angelov in svetlobe sv. Duh (sl. 56.). Razlikuje pa se ta kompozicija pri romantiku Langusu od kaosa baroka po svoji strogi in jasni razporeditvi, po svoji kompozicionalni tektoniki, bi rekli s Prešernoslovci, ki obdelujejo poezijo te dobe. Kadar ogledujem to sliko, se ne morem otresti misli, da je imel Langus čisto konkreten slučaj v mislih, ko je zasnoval to delo (in to je, kar ga poleg drugega bistveno razlikuje od baročnih mojstrov): vrh gore,

recimo Šmarne, raz katero se v krogu odpira pogled na okoliške hrbte in gore in v nebo, kjer se vrši vizija. Vrh je imaginaren, na njem si moramo misliti sredi cerkve sebe, okoli pa po robu njegovem stoji prvi spodnji krog kompozicije. V ti vidimo na zapadni strani na dve strani razdeljeno vrsto 22 portretov od župnika in kurata, preko frančiškana, ki je napram janzenistom branil božjo pot, do kmetov, žen in otrok v narodnih nošah. Ob steber z obširnim zgodovinskim napisom naslonjen pa stoji za njimi slikar Langus sam. Slovenstvo, ki je všlo pri Layerju kot idealiziran kmečki in pastirski element v sceno Rojstva, je vstopilo z Langusom na Šmarni gori kot družabna resničnost v umetnost, podobno kot koncem XV. stoletja florentinski bogataši, njih žene in otroci.
Od Langusa dalje je postalo slikarstvo popularno med Slovenci; kot cerkveno slikarstvo je stopilo deloma celo na drugi, manj važni plan, veliko zanimanje pa je vladalo za portret in za pokrajino. V portretu je nadaljevala započeto delo Langusova nečakinja H e n r i k a in več njegovih učenk uršulink; precej visoko se je povzpel S t r o j (sl. 58.); bolj realističen od njega je bil K a r i n g e r. Ta dva oba pripadata že Langusu sledeči generaciji. Okus se polagoma premika od biedermeierskega idealizma k realizmu. V

pokrajini sta najvažnejša Karinger in Pernhart, ki je dal izraza takrat probujenemu zanimanju za lepote naših alpskih pokrajin. V cerkvenem slikarstvu je zanimiv pojav M. Stroj, ki se odlikuje po svojem koloritu in gladki obdelavi in njemu v tem sorodni P. Künl. Voditelj in predstavnik Langusu sledeče generacije pa je v cerkvenem slikarstvu Janez Wolf, mož poln takozvanega nazarenskega duha, ki nam ustvari novo, po kompozicionalnih motivih bolj realistično umetnost kakor je bila baročna ali Langusova. Po svojem življenju in čuvstvovanju je bil Wolf pristen Slovenec. Težišče njegove umetnosti je v stenskem slikarstvu, vsa njegova izrazna sredstva so podrejena temu značaju; zato mu slikanje v malem formatu v oljnati tehniki nekako ne odgovarja. Največja njegova dela so v župnih cerkvah v Vipavi in na Vrhniki. Značaj njegove umetnosti je reprezentativen in monumentalen do skrajnosti; na ljubo ti potezi zanemarja celo barvno stran in jo stilizira, kar se pogosto zelo neugodno izraža na njegovih oljnatih slikah; neke poteze iluzionizma živé še tudi pri njem, toda ne več kot neskončen prostor, obsegajoč vizije, ampak le kot tu in tam neobhoden rekvizit. V tem oziru je posebno zanimiv prezbiterij v Vipavi, kjer se je bilo treba prilagoditi že obstoječi

iluzionistični freski iz XVIII. stoletja na svodu. Priznati moramo, da je nalogo mojstrsko rešil. (Sl. 59.)

Wolfova umetnost je bila poljudna, in to po svoji pripovedni vsebini, pa tudi po elementu, ki smo ga že pri Langusu omenjali, po portretu v okviru cerkvene slike. Dočim je Langus svoje portrete postavil na Šmarni gori v posebno, od nebeških prizorov ločeno skupino, jih Wolf uvaja naravnost v cerkveno kompozicijo samo. Vedel je, da ljudem to laska, da budi zanimanje za umetnino in jih nanjo naveže; javila se je pa v tem tudi potreba časa: narod, ki je dela naročal, je hotel tudi živeti ž njimi preko kratke svoje življenjske dobe.

Wolf je ustvaril pri nas v cerkveni umetnosti novo plodonosno tradicijo. Njegova umetnost je dala pečat cerkveni umetnosti druge polovice XIX. stoletja, podobno kot Layerjeva prvi polovici. Führichov križev pot, to popularno delo nazarenske struje, je po njegovi šoli postal naravnost simbol takratnih popularnih umetniških stremljenj pri nas. Pod Wolfovim vplivom sta se vzgajala mlada brata Šubica in Ogrin ter vrsta manj pomembnih. Še danes ta struja ni popolnoma izumrla v epigonih. Zgodilo se je pa Wolfu, podobno kot svoj čas Layerju, da so njegovi posnemalci zapadli pogosto samouškemu

rokodelstvu zadnjega reda. Eden se je v svojem samouštvu, izhajajoč od nazarenske umetnosti, vendar trdno držal poleg Wolfove smeri in si ustvaril svoj, čeprav zelo konvencionalen slog — Matija Koželj iz Kamnika. O udomačenih ali vsaj sporadično pri nas delujočih tujcih, posebno Italijanih, zlasti na Štajerskem in tudi na Kranjskem, tu ne govorim.

Največja Wolfova učenca sta bila brata Janez in Jurij Šubic, oba Slovenca po duši in telesu skozi in skozi kakor njun učitelj. Vse življenje, čeprav sta se izobraževala in delovala povečini izven domovine, sta obdržala najtesnejši stik z domačo grudo. Ta ozki stik je tudi povzročil izrazito dvojni značaj njunih del. Ena — povečini cerkvena — so ustvarjena za domače kraje, druga nosijo značaj takrat vladajoče zapadnoevropske slikarske umetnosti. Velika mesta Dunaj, Pariz, Praga, Atene ter Italija in Nemčija so bile torišče njunega delovanja. Zanimivo je, da sta bila potomca rodbine, ki je v več generacijah vzdrževala slikarsko in rezbarsko delavnico onega propadajočega tipa, o katerem sem govoril. Njen popolnoma degenerirani ostanek je preživel celo njuno dobo, dobo slave imena Šubic. V zvezi s to in Wolfovo delavnico je delovanje bratov v mladosti popolnoma rokodelsko-epigonskega značaja.

Dela iz dobe študija izven domovine in deloma v zreli dobi stvarjena za naše cerkve, so nastala tudi še pogosto popolnoma v okviru te tradicije. Po svojem pojmovanju sta popolnoma v romantiški tradiciji. Nit, ki jo je v našem umetnostnem razvoju začel plesti Langus, učenec dunajskega klasicizma in biedermeierstva, ki je v svoji cerkveni umetnosti obrtnik eklektik, ki mu lebdi pred očmi kot ideal italijanska renesansa, posebno Rafael, v svojih sredstvih epigon klasicizma, v pojmovanju forme idealist, v kompoziciji monumentalnih del romantiški racionalist, ki g r a d i idejno in oblikovno in nam je v koloritu danes nekoliko tuj, a v okviru zgodnjega nazarenstva sočasen (Cornellius), se tu plete naprej. Isto smer je sočasno zastopal umetniško mnogo brezizraznejši Nemec K u r z v. G o l d e n s t e i n in tudi ta smer je vplivala po svoje na podeželsko epigonsko rokodelstvo. Kot tip bi navedel A. G o s a r j a iz Dupljána, tipičnega samouka, ki je družil z omejenim znanjem vseeno smisel za aranžma in si ustvaril prav izrazit dekorativni slog kot neko zmes baroka in gotike.

Kako se pri Wolfu stopnjuje realizem v sicer popolnoma idealističnem značaju njegovega dela, smo že omenili. Nit romantiške idealistične tradicije pleteta naprej brata Šubica v delih, ki so nastala za domovino; romantika

v širšem smislu pa sta pretežno tudi v delih, ki so nastala zunaj. Karakterističen primer je ljubka Madona z detetom, ki je sedaj v Narodni galeriji. Važen za značaj monumentalnega idealizma bratov Šubicev in Wolfa, to se pravi dveh generacij, ki izpolnita drugo polovico XIX. stoletja do konca osemdesetih let, je stik z Nemcem Feuerbachom.

Poleg retrospektivnega značaja njune umetnosti pa ima umetnost bratov Šubicev, posebno Jurija, še drug, v bodočnost kažoč značaj, ki je za celo generacijo pretekel počasni razvoj našega umetnostnega provincializma — oblikovni impresionizem, povzdiga barvne študije, napravljene neposredno pred naravo, do samostojne eksistenčne upravičenosti. Jurij je prišel v Parizu v stik s francoskim realizmom in takrat prodirajočim impresionizmom in si osvojil njegove pridobitve. Čist impresionist ni postal niti eden niti drugi od bratov, obema je bila impresionistična poteza samo sredstvo v dosego realističnih ali razpoloženjskih ciljev (prim. Janeza Šubica skico Ljubimca v Narodni galeriji). Dalje od Janeza je šel Jurij, čigar popularna slika Pred lovom je značilno delo te smeri. Prvič je v te vrste delih pri nas zadihala v umetnosti narava z zrakom in solncem ter resničnostjo, ki jo v okviru realističnega izrezka iz narave ni dosegel nihče

toliko med Slovenci pred Šubici. Treba je bilo samo še, da vonj rodne grude zadiše skozi sistem, ustvarjen v tujini in prevzet za podlago novih možnosti izraznih in razpoloženjskih fines. Drugo stran dela bratov Šubicev bi označili torej kot realizem, združen z impresionistično tehniko z namenom, podati razpoloženjsko vsebino. Najbolje nam pojasni to smer slika Jurija Šubica Sama v Narodni galeriji. Da pa je bilo zbližanje z grudo mogoče, je moralo slikarstvo najprej postati intimno, dostopno vsakdanjim malim doživetjem. Na to pot ga je povel takozvani realizem, glavni témi pa, po katerih se je intimnost uresničevala, sta bili pokrajina in portret. Sodobnik takratne generacije, ki mu je pa usoda naklonila izredno dolgo življenje, Ivan Frankè, je postal nekako zunanja vez med njo in novim časom. Po svojem delu in umetniškem stremljenju je on značilen za čas, v katerem je dozorel. Slikal je cerkvene kompozicije v eklektiškoromantiškem duhu, na drugi strani pa pokrajine, kjer mu je bil tuj vsak drug cilj razen predmetne lepote ali zanimivosti. Že pred njim sta Karinger in Pernhart slikala lepote naših pokrajin, a sta izbirala po popularnosti ali veličastnosti predmeta. V portretu je šel razvoj podobno pokrajini: od Langusovega idealizma do vedno večje in brezobzirnejše resničnosti, s predmetno res-

ničnostjo pa je rastla tudi resničnost umetnine kot proizvoda danega miljeja in njegovega odseva v nji.

Pred nastopom nove dobe moramo omeniti samo še Jos. Petkovška kot prikazen čisto svoje vrste; njegovo delo je obdržalo svojo zanimivost preko svojega časa in je postalo v času ekspresionizma skoroda moderno. Mož je deloval pod vplivi francoskega realizma, a je z neko osebno, otožno potezo pretkal svoja dela, tako da so mnogo več kot samo realistična reprodukcija dogodkov in nič manj produkt slikarjevih razpoloženj in doživetij. Slika Doma, ki visi v Narodni galeriji, ali Kuhinja istotam sta značilni po svoji razpoloženjski strani kakor tudi po oblikovni plati, ker z neko hladno ekonomijo sredstev podasta vprav vsebinsko stran in se tako po hotenju in formalni strani približata takozvanemu ekspresionizmu.

Tako smo stopili na prag nove dobe in videli, kateri elementi kažejo kali in smeri bodočega razvoja. V XIX. stoletju so se izvršili v slovenskem kulturnem življenju važni dogodki in ne čudimo se, če nam umetnost, ki jo vodi to pot slikarska stroka, od svoje strani pojasnjuje posledice teh dejstev: vstajenja našega po francoski revoluciji, probude naše narodne in politične samozavesti v letu 1848 ter zbiranja moči in dozorevanja na

raznih kulturnih poljih v drugi polovici XIX. stoletja. »Kranjcu« Layerju sledi Slovenec Langus, živeč v Prešernovem krogu, njemu pa dve generaciji umetnikov v stalnem in živem stiku z življenjem probujajočega se naroda. Vendar so to šele priznani posamezniki, ki še ne tvorijo sloja z lastnimi, splošnemu kulturnemu okviru dobe naroda podrejenimi cilji, ki bi deloval kot enakopravna, na svojem posebnem polju avtonomna funkcijska enota. Ta ideal pa uresniči naslednja generacija, katere jedro tvorijo takozvani impresionisti.

B. IMPRESIONIZEM IN NJEGOVO OBMOČJE.

Nastop in razvoj moderne umetnosti pri nas se je izvršil paralelno z nastopom in razvojem moderne slovenske poezije z Ivanom Cankarjem in Otonom Župančičem na čelu. Literatura in umetnost se od konca XIX. stoletja stalno osamosvajata; prejšnje, probujenju narodne zavesti in vzgoji mas podrejeno razmerje preneha in umetnost dobi sedaj brez ozira na naročila samostojne cilje, propagira sama svoje ideje, stavi temelje novemu estetskemu okusu, nastopa tudi neprošena, vmešava se v javno življenje, katerega bistven in enakopraven del začenja postajati — postane z eno besedo samostojen kulturni činitelj, umetnik pa človek, ki ji posveti vse bitje in najvažnejši del doživetij obleče v njene oblike, in umetniški stan organiziran, v svojih mejah premišljeno usmerjen sloj.

Razvojna zaporednost je pri nas ista kot v ostali zapadni Evropi, samo da se vsaka faza razvoja ni s tako izrazitostjo udejstvo-

vala kot drugod; glavni vzrok je pač ta, da smo za tempom vedno nekoliko zaostajali in tako neke faze hitreje absolvirali. Taka je na primer usoda našega pleinairizma, onega stanja slikarskega problema, ki prehaja od realizma k impresionizmu. Realizem, križan z nemalim preostankom romantične čuvstvenosti (četudi je bila pri nas vedno zelo umerjena), je prešel pri nas brez pravega prehoda v impresionizem. Tipična prikazen za naš na romantiko cepljeni realizem je že imenovani I. Frankè. Isto smo konštatirali pri Šubicih in vprav Jurij je, ki se je od te skupine najbolj približal impresionizmu s tem, da je posegel pod francoskimi vplivi po pleinairju (Pred lovom). Še izrazitejši pleinairist pa je mogoče Petkovšek, Jurijev drug v Parizu, čeprav je postal za sedanjost privlačnejši po že omenjenih delih druge vrste. Ta smer se je v Parizu doteknila tudi Ivane Kobilce in je prav pozno zopet oživela z Ivanom Vavpotičem.

Direktne duhovne zveze s prejšnjo generacijo, ki jo označujejo Wolf in brata Šubica, ni; pač pa zunanja, v kolikor je bil učitelj in prijatelj naših prvih impresionistov, Ažbè, v svojih začetkih učenec Wolfov, čeprav ta zveza ni vplivala na njega umetniški značaj. Zgodovina postanka našega impresionizma je ozko zvezana z Monakovim. Tam sta končala

svoje študije okoli l. 1890 starosti naše moderne I. Ažbè in Ferdo Vesel; takrat je prišel v Monakovo poznejši voditelj slovenskega impresionizma Rihard Jakopič. Prijatelji so Ažbéta nagovorili, da je najel večji ateljé in otvoril lastno šolo. Ta šola je postala znamenita, kajti velik del voditeljev poznejše svetovne najmodernejše umetnosti se je v nji vežbal. Vanjo je vstopil tudi Jakopič in ta šola je postala v devetdesetih letih prejšnjega stoletja zbirališče in vežbališče sil slovenskega impresionizma. Drug za drugim so prišli tja vsaj za nekaj časa poznejši glavni člani ognjišča slovenskega impresionizma kluba »Save«: Jama, Grohar in Sternén. V Monakovem, četudi ne v Ažbetovi šoli, je bila istočasno nekaj časa gdč. Iv. Kobilca.

Zelo razširjeno je mnenje, da je učitelj glavnih naših impresionistov, Ažbè, oče te struje pri nas. To pa je napačno, ker on ni prav nič revolucionarno nastopal in njegova šola ni bila samo tolerirana od akademije, ampak je bila celo napol priznana; bil je dober učitelj, vendar po izjavi Jakopičevi ni prav nič mogel zadovoljiti novih stremljenj, ki sta jih že iz domovine prinesla s seboj Jakopič in Jama. Ažbè je gojil čisto v monakovski tradiciji enoten umeten ton slike in je šele čisto proti koncu svojega življenja v



J. Šubic: Risba.

zvezi s svojimi nekdanjimi učenci začel iskati barvo v impresionističnem smislu. Karakteristična je zanj »Pevska vaja«, ki visi v Narodni galeriji.[1] Bistveno je občutje doživetja nekega, četudi ne pomembnega, dogodka, čigar barvno podanje je uglašeno na enoten ton in se reducira v tem slučaju v osnovi na borbo svetlobe s temo. Ažbè je v zreli dobi malo slikal in posvetil vse svoje moči edino šoli. V glavi je imel vedno polno načrtov, za katere je delal sicer študije, a do izvršitve ni prišel. Snoval je v sebi in uporabljal model pri študijah vselej samo kot pomoček za realizacijo že gotovih zasnov — poteza, ki mogoče ni nezanimiva in neważna v zvezi s tem, kar pripoveduje o svojem ustvarjanju Jakopič. — Ažbè je dalje polagal izredno važnost na tehniko, na delo kot tako in je bil gotovo pomemben teoretik. Cilj mu je bil več ali manj virtuoznost porabe čopiča.

Temperamentna osebnost je Ažbetov monakovski tovariš Ferdo Vesel, ki je pre-

[1] Reprodukcije karakterističnih del slovenskega impresionizma in njegovih trabantov so zbrane v albumu Slovenska moderna umetnost, izdanem po Narodni galeriji. Ker jih je brez barv po večini skoro nemogoče zadovoljivo reproducirati, se tu omejujem na opozorilo, da dobi čitatelj ves nazorni material za ta del mojega poskusa v omenjeni publikaciji.

živel vso dobo impresionizma in še vedno deluje. Tudi zanj impresionizem v čisti obliki še ni obstajal. V teoriji mu je bil naravnost nasproten. On je skozi in skozi iskateljska narava in je veliko eksperimentiral; že v svojih monakovskih delih je bil impresionizmu soroden vsaj v tem, da je iskal razpoloženja. Tudi on se je pozneje vsaj deloma izpreobrnil k barvni tehniki v impresionističnem smislu in ostal ves čas pri impresionistih kot prijatelj in svetovavec visoko v číslih.

Vesel je pristno slovenska narava. Kot temperament je v vsej svoji generaciji mogoče najjačji. Njegov svet je romantika narodovega življenja in pa človek sploh in je v tem naravnost nasprotje Jami. Mik išče tudi rad v zunanjostih tehničnega značaja in bi pogosto rad dosegel pri svojih slikah pátino, ki jo občuduje na starih.

V Veselovi umetnosti je še veliko literarnega, moment, ki so ga impresionisti skoro popolnoma izključevali. Karakteristična dela za to so Umetnikova usoda, Belokranjski pust, Osveta in Kranjska svatba; poleg te vrste del pa je razen portretov ustvaril nebroj neposrednih impresij pokrajinske lepote, navadno manjšega formata — v teh pa se radi neposrednosti doživetja tega ali onega naravnega razpoloženja naravnost kosa z impresionisti. Razen tehničnega učitelja Ažbéta in teoretika

in eksperimentatorja Vesela pa so bili učitelji slovenskega impresionizma Francozje in Segantini. Jakopič pripoveduje, kako sta z Jamo že v Ljubljani sanjala o revolucionarjih slikarstva na Francoskem, da pa dolgo nista prišla do direktnega stika ž njimi. Šele v Monakovem jih je Jakopič videl na razstavi Secesije; še prej pa se je seznanil z umetnostjo Segantinijevo, ki je razen nanj posebno močno vplivala na Groharja in povzročila popolen preobrat pri njem (slika Koprivnik in Pomlad v Narodni galeriji).
Pojmovanje naloge je pri zrelem slovenskem impresionizmu precej različno od nemškega, o katerem pripoveduje Jakopič, da je naravnost odurno učinkoval nanj, ker se mu je zdel preveč grobo materialen; Francozje so ga pa osvojili na prvi mah, ker je tu našel finost in eleganco, ki jo je pri Nemcih pogrešal; toda kljub temu ni mogoče reči, da se slovenski impresionizem popolnoma sklada po svojem značaju s francoskim. Zreli slovenski impresionizem ne stremi nikdar za podanjem čistega neposrednega vtisa narave, kakor ga sprejema naše oko, ampak ga predeluje in mu skuša ugrabiti neki bolj trajen razpoloženjski značaj kakor je oni hipnega optičnega vtisa. Pri tem pa ne smemo prezreti, da je podobno francoskemu predelal vse mogoče teoretične eksperimente in je v

tem pogosto prišel do presenetljivo sorodnih rezultatov. (Prim. iskanje fiksiranja atmosferičnega razpoloženja ob raznih dnevnih in letnih časih itd.)

Najizrazitejši in zato tudi po sili naravne izbire vodiven je postal Rihard Jakopič. Nekako po notranji nujnosti si je on zgodaj pojasnil svoje stališče napram naravi, kar je za impresionista prva potreba in določa njegov značaj; neposredni momentani optični vtis narave je bil tako od samega začetka v slovenskem impresionizmu potisnjen na stran in nadomeščen z iskanjem razpoloženja predmeta; osebnost slikarjeva je stopila mnogo jače na plan kakor pri absolutnem impresionizmu, kjer bi se mogla javljati samo po slikarskem rokopisu, tehnični individualnosti posameznega umetnika. Slovenski impresionist predmet študira, opazuje in predeluje vtis v sebi; dela sicer pred naravo — to je predpogoj impresionizma —, vendar ne kopira direktno, ampak izbira in podaja po notranji nujnosti. Tako so ti slikarji (posebno Jakopič in Jama, ki sta najbolj sodelovala v praksi in teoriji) svoje motive dlje časa študirali in jih izdelovali včasih po več tednov; delali so pred naravo, od katere so bili toliko odvisni, da je ostalo mnogo slik slovenskega impresionizma nedokončanih, ker se je med delom

izgubilo prvotno razpoloženje, ki je slikarje zanimalo, in se ni več vrnilo. Opisano razmerje napram naravi je os slovenskega impresionizma; več ali manj vsi glavni njegovi predstavniki so se zbirali okoli njega ali se k njemu razvijali, če si ga že niso od začetka osvojili. Najbolj sta se ga zavedela praktično in teoretično Jakopič in Jama. Zanimiv je rezultat: Jama je postal nazadnje skoro bi dejali preračunjeno gotov mojster reprodukcije, ki svoj cilj, barvno razpoloženje gledane narave, če hoče, poda naravnost s skopimi sredstvi, za katerega ne obstoji več problem, ampak le še več ali manj popolna rešitev. Jakopič pa je prišel logično iz svoje teorije nazadnje do nazora, da je potreben temeljit študij pred naravo, da pa je popolno delo treba ustvariti po spominu; razpoloženje, ki smo ga doživeli pred naravo, utelesiti v umetnini po spominu, da mu tako zagotovimo zaželeno enotnost. Za Jakopičevo hotenje se mi zdi karakterističen njegov Sv. Janez Krst., kjer mu je bila glavno koncepcija naravnost literarnega značaja, ki jo je pa razumel samo kot impresijo velikega momenta, simbolično stkanega iz luči in barv.

Impresionizem, ki si je tako ustvaril trdno teoretično smer, je imel nedvomno ne malo sugestivnega na sebi. Saj smo že omenili, da Ažbè razen kot tehnični učitelj, ni zmogel

dati svojim učencem tega, kar so iskali, pač pa se je proti koncu svojega življenja pod vplivom njihovih stremljenj obrnil od akademskega tona k porabi barvnosti v impresionističnem smislu; omenili smo tudi, da je Vesel revidiral svoje razmerje do narave vsaj dejansko, četudi tega ni priznal teoretično, in ustvaril mnogo pokrajinskih umetnin manjšega obsega, za katerih neposredno resničnost bi ga lahko zavidal vsak impresionist.

Prav do najnovejše dobe je pritegnil impresionizem v svoj krog vse, kar smo imeli pri nas pomembnega: vplival je na kolorizem Vavpotičev, Žmitkov, Tratnikov; Zupana pojmujem naravnost kot njegovega epigona in Jakac mu je po svojem razpoloženju nedvomno soroden. Teoretični impresionizem, ki išče samo trenutni vtis predmeta v vsi njegovi slučajnosti in ga kar se da neposredno fiksira s svojim čopičem, je bil za naše impresioniste samo prehodna faza in po Jakopičevem zatrdilu je bil mogoče Grohar v nekaterih delih med segantinijevskimi vtisi in svojo zadnjo dobo edini, ki je res nekaj časa iskal čistega neposrednega vtisa. Pozneje pa se je tudi on poglobil v gori opisanem smislu, čeprav čisto individualno in postal s svojimi zadnjimi deli (slika Krompir, skica za Delo in Snopi) poleg Jakopiča in Jame njegov najizrazitejši zastopnik.

V našem impresionizmu se je podobno francoskemu ali vsakemu drugemu izkazalo, da je osebnost jačja od teorije; teženje po dosegi harmonije, ki je neizbežna poteza vsakega umetniškega ustvarjanja, mu je postalo bistveno in po osebni izberi si je vsak izmed umetnikov izbral i snovni krog i tehniko. Temelj umetnosti je v umetnikovi duši, vir in glavni njen moment inspiracija, vidni svet samo pomoček na potu k realizaciji. (Prim. Jakopičevo izjavo v Iz. Cankarja Obiskih str. 59.)

Četrti iz ožjega krožka impresionistov, Matej Sternen, si je v okviru splošne smeri obdržal največ samostojnosti; to deloma že ker se je šolal v precej drugem ozračju kot ostali, posebno dalj časa na Dunaju; tudi je njegov impresionizem bolj tehničnega značaja; kar se konstruktivne sile poteze čopiča, ki je izredno energična in včasih skoro brutalna, tiče, je med vsemi najbolj rafiniran: njegovi akti n. pr. so podani s tako materialnostjo, da se v tem oziru nobeden ne more meriti ž njim.

Od imenovanih štirih glavnih slovenskih impresionistov predstavlja vsak izrazito osebnost zase. Vsak si je priboril tudi prav izrazito, iskanemu namenu dozorelo tehniko, kar odlikuje vso generacijo, z Veselom in Ažbétom počenši, tako da se, kar se ob-

vladanja sredstev, virtuoznosti dela tiče, pač nobena doba v naši umetnostni zgodovini pred impresionizmom ne more ž njim kosati. Vsak pa je poleg tega podal tudi lep kos svojega notranjega bistva, svojega prirojenega razmerja do narave. Grohar se je razvijal k monumentalnemu gledanju vsakdanjih pojavov, čemur je dal najsilnejši izraz s svojimi ob delu doživetimi motivi. Lepota in mik trenutnega giba, nenameravane veličine napetja sil v delovni kretnji posameznika in skupine ter nepremakljivi enoti narave in predmetov v nji — je postajala proti koncu življenja vsebina njegovega dela. Poezija kmečkega življenja, ki ji je dal tako močen izraz Muren, je tudi bistvo tega, za čimer je stremel Grohar. Jakopič je najbolj absoluten v gledanju sveta kot pajčolan, stkan iz barve in luči: v tem pogledu je Zeleni pajčolan v Narodni galeriji pri nas neprekošen. Jama je poet, ki živi samo z naravo, izključuje povečini vsak drug element in se bori samo za izraz njenega razpoloženja, naj je še tako intimno ali malenkostno. Sternén, kakor rečeno, pa se bori za materialnost; poezije ni v njegovih delih, je pa tem več resničnosti.

Opisani značaj slovenskega impresionizma se lahko smatra za izraz naše duševnosti v umetnosti, in sicer prvi zavedno organiziran

izraz slovenskega značaja v umetnosti. Zato je impresionizem tako važen za naš kulturni razvoj. Pred njim dvomim, da bi lahko trdili, da se je — četudi v kakem posameznem upodabljajočem umetniku — toliko pojavila in izrazila kaka osnovna poteza slovenskega narodnega značaja, da bi ga mogli reklamirati za skozi in skozi svojega. Ena bistvenih potez slovenskega plemenskega značaja je gotovo liričnost, sanjavost, rahla otožnost v nasprotju z materialno stvarnostjo in racionalistično preračunjenostjo. Karakteristično je, da je nemški grobopotezni impresionizem odbil delikatnejšega slovenskega slikarja in ga je nadvse zavzel fini francoski impresionizem, ki ga pa vseeno ni mogel popolnoma zadovoljiti; kajti v Slovencu je, kakor v Slovanu sploh, vedno tudi malo filozofa, človeka, ki ga sam vid ne zadovolji, ampak ki je reflektiven in razmišlja o stvareh in njihovem bistvu. Dela slovenskega impresionizma so vprav izraz liričnega razpoloženja in reflektivnega razmerja do narave, naj so še tako neznatna.

Kljub temu danes več ali manj nespornemu dejstvu pa je občinstvo sprejelo novo strujo ob njenem nastopu z nemalo rezervo, nerazumevanjem in odklanjanjem. In šele po desetletnem energičnem delu je impresionizem prodrl pri nas, takrat, ko so drugod po

Evropi donela že nova gesla in so mu odpeli že pogrebno pesem.
Prvi javni nastop impresionistov v domovini je bila 1. slovenska umetnostna razstava v Ljubljani l. 1900 v Mestnem domu. Razstavila je večina takrat živečih slovenskih slikarjev in kiparjev, ki se je organizirala v »Slovensko umetniško društvo«. Izmed impresionistov v širšem smislu so razstavili Kobilca, Vesel, Grohar, Jama, Jakopič in Sternen. Kot najbolj izrazit med njimi je dobil Jakopič že s tem prvim nastopom vodivno vlogo in jo tudi obdržal. Geslo mladih je bil impresionizem, čigar ime je donelo po zapadni Evropi. Moralni uspeh te razstave je bil precejšen; razgibali so se duhovi, javnost je prvič videla, kaka je njena umetnost, in je bila prisiljena zavzeti stališče. Materialno pa je bil uspeh za mlade ničeven. Tudi umetniki sami so bili prisiljeni zavzeti stališče do posameznih močno si nasprotujočih smerí in tako je bilo že od začetka jasno, da društvu ni sojeno dolgo življenje. Priredilo je samo še eno razstavo, potem se je pa razšlo. To je bila 2. umetnostna razstava v Ljubljani v Narodnem domu. To pot so mladi že popolnoma prevladovali. Razstava se je vršila v znamenju impresionizma. Poleg Jakopiča so postajali vedno zrelejši in izrazitejši v svojih stremljenjih

Grohar, Vesel, Jama in Sternén. Vendar je bil to pot tudi moralični neuspeh popoln. Kritika doma jih je obsodila in zdelo se je, da so, če hočejo ostati svojim idealom zvesti, obsojeni na stalno materielno vegetiranje.

Toda obupali niso. Stara izkušnja slovenskega kulturnega delavca, da doma priznajo le onega, ki mu je tujina dala spričevalo zrelosti, jih je napotila na misel, kako priti do uspeha. Odšli so s svojimi deli v tujino in se s priznanji vrnili kot zmagovalci domov. Kakih pet let je trajalo predstavljanje po tujih mestih. Prva razstava se je vršila spomladi l. 1904 pri Miethkeju na Dunaju. Razstavili so Sternén, Vesel, Berneker (kipar), gdč. Klein, Jama, Žmitek, Grohar in Jakopič. Več ali manj so razstavili isto kot na 2. slovenski razstavi v Ljubljani. Udeleženci te razstave so se organizirali kot klub umetnikov »S a v a«. Uspeh razstave je bil popoln; prav tako na umetnostni razstavi o priliki kronanja kralja Petra v Beogradu.

Nekako istočasno s klubom »Sava« se je ustanovilo na Dunaju umetniško akademsko društvo »V e s n a«, obstoječe iz mladih umetnikov, ki so takrat študirali na Dunaju. Bili so to poleg Hrvata Meštrovića Slovenci Saša Šantel, Maksim Gaspari, Hinko Smrekar, R. Peruzzi (kipar), M. Rašica (Hrvat), Birolla, nadalje A. Sever i. dr.

Na razstavi v Beogradu so nastopili Slovenci razdeljeni v tri skupine: »Sava«, »Vesna« in neorganizirani. Uspeh je bil precejšen, posebno Slovenci so vzbujali pozornost in tudi gmotno niso slabo odšli. Istotako organizirana slovenska razstava se je priredila v Sofiji. L. 1906 se je klub »Sava« udeležil avstrijske razstave v Londonu pod pogojem, da so mu dovolili lastno skupino. Sledile so razstave istega kluba v Varšavi in v Krakovu ter v Trstu. Povsod so doživeli slovenski impresionisti znaten uspeh in zdelo se je, da lahko nastopijo zopet doma.

Že l. 1906 se je preselil organizator slovenske moderne umetnosti Rihard Jakopič, ki je živel do takrat po zgledu francoskih impresionistov na deželi v Škofji Loki (tudi drugi so ta način posnemali), v Ljubljano v zavesti, da je za napredek slovenske umetnosti neobhodno potrebno, da dobe umetniki svoje ognjišče, za kar je potreba, da se jih čim več zbere v kulturnem središču Slovencev. Da morejo biti v stalnem kontaktu z občinstvom, potrebujejo stalnega razstavnega prostora. Jakopič je začel akcijo za umetnostni paviljon, ki ga je začel l. 1908 po načrtih arhitekta Fabianija zidati na svoj riziko. Že l. 1909 se je vršila v njem 1. slovenska razstava. Nastopili so slovenski umetniki brez delitve po skupinah. Značaj je bil pretežno

impresionističen in to pot ga je javnost sprejela že precej ugodno. Nato se je vršila vsako leto vsaj po ena slovenska razstava in semintja kaka tuja, tako češke umetniške Jednote, hrvaškega Medulića itd. Srbkinja N. Petrović in Hrvat Krizman pa sta gostovala na slovenskih razstavah.

Važen dogodek je bila l. 1910 retrospektivna razstava slovenske umetnosti, kjer je bil prvič storjen poskus, orisati razvoj slikarstva na Slovenskem v XIX. stoletju. Na ti razstavi, ki je bila sicer zelo nepopolna, je šele postalo prav očito stališče impresionizma v razvoju domače umetnosti in njegova važnost za domačo kulturo. S to razstavo je bil impresionizem definitivno vpeljan in uvrščen v kulturni razvoj slovenskega naroda.

L. 1912 se je vršila velika razstava v Beogradu. Večina Slovencev je razstavila pod firmo »Save«, Vesel in Sternen pa kot slovenski oddelek društva jugoslovanskih umetnikov »Lada«. Ta razstava neposredno pred izbruhom balkanske vojne je bila, kakor že ona o priliki kronanja kralja Petra, važna politična manifestacija jugoslovanske skupnosti. Slovenci so stali zopet v znamenju impresionizma; po svojem značaju so se vidno razlikovali od drugih in bili nesporno najkompaktnejša umetniška skupina izmed vseh.

Ko je umrl Grohar in ko sta iz »Save« izstopila Vesel in Sternén, je društvo samo še vegetiralo. Poživila se je šele po vojni, ko so ji pristopile nekatere mlade moči, tako Pilon, Jakac, Klemenčič in začasno Dolinar. Razstavila je zadnjič jeseni l. 1921 v Zagrebu in l. 1922 v Beogradu.

Leta 1919 se je vršila velika jugoslovanska razstava v Parizu, udeležili so se je vsi Slovenci.

Nekako istočasno se je ustanovilo D r u š t v o s l o v e n s k i h u m e t n i k o v brez Jakopiča, Tratnika in Žmitka.

Danes je »Sava« skoro pozabljena, čeprav še obstaja, njena življenjska moč je zdavnaj izčrpana. Kluba »Vesna« v Ljubljani in »Grohar« v Mariboru nimata izrazite umetniške smeri, Udruženje jugoslovanskih umetnikov pa je stanovska organizacija, ki take smeri tudi imeti ne more; za napol že izpraznjene pozicije se bori Klub mladih (ust. 1922), ki mu pa tudi manjka enotne usmerjenosti, tako da zgodovina naših umetniških organizacij za enkrat ne nudi nobene jasne slike in ne dopušča sklepov za bodočnost.

Taka je zunanja zgodovina slovenske moderne umetnosti. Poleg skupine okoli »Save« je prišla do sedaj do večje veljave edino organizacija »Vesne«. Kakor so bili njeni elementi na prvi pogled sicer raznarodni, je

vseeno tudi med njimi neka nesporna skupna poteza, ki jih druži. Močne osebnosti, kot je bil med impresionisti Jakopič, med njimi ni bilo nobene. Njihovo hotenje je v veliki meri nasprotno impresionizmu; oni so pripovedniki, fantasti, razmišljevavci in dekoraterji. Njih vsebina je pogosto namenoma slovenska in prav v njih krogu se pojavi naravnost hoteno »slovenska« umetnost (M. Gaspari). Poleg tega je njihovo stremljenje pogosto umetno-obrtnega značaja in mislim, da se ne motim, če pripišem to v veliki meri vplivu dunajske šole. Najizrazitejše osebnosti med njimi so: S. Šantel, ki je poleg akvarelnega in oljnatega slikarstva gojil v prvi vrsti grafiko v vseh mogočih tehnikah; on je tudi eden najplodovitejših ilustratorjev poslednje dobe; Hinko Smrekar je izključno risar in grafik; odlikoval se je kot fantastičen ilustrator in karikaturist; njegove risbe in karikature bodo kedaj neprecenljiv kulturno-zgodovinski dokument za prvi desetletji XX. stoletja; Maksim Gaspari se je oprl na narodno ornamentiko, slikal skoro izključno folkloristične motive in si v ornamentiki ustvaril izrazit slog na podlagi motivov kmečke ornamentike.

Izven kluba »Sava« je bilo še par umetnikov, ki so deloma mlajši, deloma so se šele pozneje približali impresionizmu in prišli v našem



B. Jakac: Koncert.

kulturnem življenju do večje veljave; tako sodobnica najstarejših impresionistov Ivanka Kobilca, ki je začela v izrazito monakovski maniri, a je v Parizu izpremenila svoj značaj v smislu pridobitev impresionizma. — P. Žmitek je študiral v Petrogradu pri Rjepinu in v Pragi pri Hynaisu, a je svoj značilni roza-ton dobil šele v domovini ne brez vpliva impresionistov.

Poleg teh sta nastopili dve zelo izraziti osebnosti: Ivan Vavpotič in Franc Tratnik.

Vavpotič je študiral izprva sicer tudi v Parizu, a mu je ostal francoski impresionizem, proti kateremu je obstajala takrat že močna protistruja, toliko tuj, da v njegovih delih ne moremo zaslediti sledov njegovega vpliva. Pozneje je bil v Pragi pri Hynaisu, svoj pravi značaj pa je dobil šele doma. On je v polnem smislu besede pleinairist, stavi pa predmet in njegov značaj nad razpoloženjski značaj skupnosti narave in predmetov ter daje svojim slikam umetno tonovsko skupnost, ki njegove slike odločuje od vseh drugih. Odlikuje ga izredna delavnost in malokateri slovenski umetnik je doživel toliko zunanjih uspehov kakor on. Kot spreten risar spada Vavpotič med najuspelejše in najduhovitejše slovenske ilustratorje novejšega časa.

Posebne vrste prikazen v slovenski umetnosti in v nekem oziru najbolj organično zrastel

iz našega impresionizma je Fr. Tratnik. V domovini je nastopil par let pred vojno kot velikopotezen risar in ustvaril nekaj del, ki spadajo med najbolj popularna v slovenski umetnosti. Pri njem prvem smo začutili v Sloveniji, da veje drugod že nov duh, da je impresionizem premagan; on je prvi pri nas poudaril, včasih tudi malo pretiral, takozvane ekspresivne poteze. Domači impresionizem, ki je v zrelem Jakopiču prešel v absolutno barvnost, je vplival tudi nanj, sevé ne notranje, kajti njegova duševnost je vse drugega značaja kakor pa impresionistov. Po vojni je tudi on začel slikati z oljnatimi barvami. V tehniki, v pojmovanju predmeta kot barvne prikazni in v veselju nad igranjem barv pogosto brez ozira na konstruktivnost poteze se je približal toliko Jakopičevemu impresionizmu, da ga moremo imenovati prehodnika od impresionizma k ekspresionizmu pri nas. (Sl. 60.)

Markantna prikazen med predhodniki najmodernejše smeri je tudi G. A. Kos. Najboljše je ustvaril do sedaj v svojih portretih, kjer je iskal preko predmetne prikazni označiti tudi duševnost portretiranca; v to svrho je pritegnil v izrazno območje tudi ozadje slike, kar je posebno jasno pri podobi prof. K. Ozvalda v Narodni galeriji, ki jo je značilno za svoje hotenje nazval »Filozof«.

Tako bi bili absolvirali impresionizem in njegovo območje v slovenskem umetnostnem razvoju. Danes je ta struja tudi pri nas že pravzaprav dopisano poglavje zgodovine; lahko rečemo, da prvo iz naše zgodovine umetnosti, kjer smo kot Slovenci izpregovorili v kulturni borbi evropskih duhov. Napisali smo ga po svoje in s tem dokumentirali, da smo kulturno dozoreli. Glavni zastopniki slovenskega impresionizma in njemu sorodnih struj še živé in večinoma dosti proizvajajo. Njihova kulturna vloga in veliko delo v podkrepitev narodne samozavesti je danes občepriznano in ni dvoma, da stojé vzporedno in enakopravno ob strani velikemu razmahu slovenske literature od devetdesetih let sem. Ni čuda torej, če se je po sili razmer porodila misel, zabeležiti razvoj moderne slovenske umetnosti, dokler dela te dobe še niso razpršena na vse vetrove, in se je iz te potrebe pred par leti ustanovila slovenska Narodna galerija v Ljubljani, ki predstavlja danes neprecenljivo zbirko glavnih del slovenske umetnosti zadnjih dveh generacij; njen značaj se giblje za enkrat, kar je iz povedanega čisto razumljivo in logično, popolnoma v okviru impresionizma in njegove okolice.



B. Jakac: Koncert.

C. MLADI; KIPARSTVO IN ARHITEKTURA.

Že Tratnik je pred vojno naznačil, kakor sem omenil, preokret v smeri takozvanega ekspresionizma. Tudi Kosovi portreti gredo preko impresionizma. In Jakopičeva teorija, da treba iskati trajnejšega od hipnega vtisa, je vsebovala sama kali razvoja v novi smeri. Po vojni pa je kar čez noč nastopila mlada generacija in je kakor pred 20 leti impresionisti razburila duhove in izzvala burna prerekanja za in proti. Med mladimi so posebno štirje, ki so že danes do neke mere izkristalizirani in predstavljajo novo v najrazličnejših smereh; mislim Jakca, Pilona in brata Kralja.

Najmanj revolucionaren med njimi je Božidar Jakac, ki je izšel od impresionizma. Pokrajine, ki jih je slikal v začetku, so polne sanjavoliričnega razpoloženja; ista vsebina se javlja tudi v njegovih grafičnih delih (risbah, ujedkovinah, litografijah, lesorezih in linorezih). Novo noto je prinesel v naše umetniško življenje s svojimi lino- in lesorezi. Mik

črnobele umetnosti je on prvi vzbudil v nas. Jakac je naš najizrazitejši grafik in je skoro popolnoma zapustil druge tehnike. Osnovna poteza njegovega umetniškega značaja je lirična, razpoloženjska in v ta okvir se dajo uvrstiti tudi njegove grafike. Značilno je, da ga posebno privlačijo motivi iz kavarne in koncertne dvorane, z eno besedo žitje v taktu neke melodije, naj je ta realna ali samo latentno razpoloženje danega prostora. Tudi Veno Pilon je izšel v svojih začetkih od impresionizma; fini pokrajinski akvareli so pred par leti vzbudili pozornost nanj; zadnji čas je z uspehom krenil močno na levo; najprej v grafiki. Posebno njegovi cinkopisi so veliko obetali. Formalno išče velikopotezne karakteristike, ki je včasih naravnost brutalna; vsebinsko daje razpoloženja, ki jih kolektivno najlaže označimo s socialnimi (Predmestje, Krčma i. p.). Na razstavi v Jakopičevem paviljonu jeseni l. 1923 je razstavil bogato zbirko del v olju in naznačil svoj nadaljnji razvoj, ki gre logično naprej v označeni smeri. Kot karakterističen primer za njegovo hotenje navajam portret Marija Kogoja (sl. 62.). Podobnost s predstavljenim je presenetljiva, nekatere poteze v obrazu in kretnji podčrtane do karikature, vendar to ni samo mehaničen posnetek podobe, kajti če vse bogato naštete podrobnosti

združimo, oživi ta postava pred nami z nevsakdanjo sugestivnostjo. Karakteristične za smer njegovega formalnega hotenja so njegove študije za portrete in akti.

Zgodovina umetniškega prevrata pri nas pa je ozko zvezana z bratoma Kraljema. France — starejši — je bil kot slikar učenec Bukovca v Pragi, kot kipar pa je študiral na Dunaju. Vendar je precej krenil na drugačna pota kot mu jih je kazala šola. Brat njegov, Tone, je študiral nekaj časa v Pragi, sicer pa je veliko več pridobil v delavnici bratovi in ga kot slikarja in kiparja lahko nazovemo bratovega učenca.

Kolektivno sta nastopila prvič v Jakopičevem paviljonu l. 1920 v družbi impresionistov in starejših in mlajših umetnikov; imela sta poseben oddelek, ki je vzbujal občno pozornost in živahno diskusijo za in proti; njuna umetnost se je gibala v mejah takozvanega ekspresionizma, pogosto s precej poudarjeno miselno podlago. Usužnjenje naravnih oblik in telesnih gibov v službi ekspresivnosti ni bilo čisto novo, ker ga je uvedel deloma že pred vojno Tratnik; tla so bila vsaj nekoliko že pripravljena. Lahko rečemo, da so bila tla za sprejem ekspresionizma bolje pripravljena kakor pred 20 leti za sprejem impresionizma. Povojno duševno razpoloženje je že itak tako, da hrepeni preko materialnosti po

vizijah, po skrivnostnem, po strašnem, po bajnem, po emocionalnem in poduhovljenem. Umetnost, ki zanemarja naravo, z očividnim namenom, da poda simbole duševnih stanj in gibov, je po dolgih letih muke naravno našla več razumevanja kakor materialni sicer, a vseeno subtilni in intimni impresionizem pri sitem meščanstvu predvojne dobe.

Umetnost Kraljev je bila miselno in čuvstveno zanimiva in vzpodbujajoča, zato si je hitro zagotovila važno mesto v kulturnem preživljanju sedanjosti. Kakor pred 20 leti, sta tudi sedaj javnost in umetništvo zavzeli strastno stališče za in proti. Kaj je umetnost, kaj nje cilj, kaj je v umetnosti in nje razvoju znak ljudskega zdravja in kulturne degeneracije? — Taka vprašanja so bila in so še danes na dnevnem redu. Zastopniki impresionizma, ki smo jih zgoraj označili kot ne samo materialiste, ampak iskatelje trajnejšega v naravi kakor je slučajno razpoloženje, ju po večini od začetka niso sprejeli preveč odklonilno. »Oče« slovenske umetnosti, R. Jakopič, pa ju je vzel naravnost v zaščito, ker je videl v njunih delih nedvomne dokaze talenta.

Kralja veliko in pridno delata ter se pri tem hitro razvijata. Vsaka njihovih razstav je prinesla še lepo dozo novega in presenetljivega. Navadno ne delata za naročilo, ampak

zase in za svoj napredek. Na prvi razstavi nista šla preko ekspresivnega simbolizma gest; slik je bilo malo, večjidel intimne plakete v zelo lahkem reliefu, majhne skulpture v lesu in par slik simbolično-mistične vsebine. Poleg notranjega, vsebinskega momenta je vzbujalo pozornost iskanje forme. Druga njihova razstava v Jakopičevem paviljonu se je gibala v istem okviru. Na tretji je razstavil Tone vrsto miselno in formalno rafinirano zasnovanih skulptur v lesu, podajajočih ideje in prehajajočih k formalni simboliki, ki podaja nepopolna, obrezana telesa ali njih dele, da izrazi njihovo simbolično - miselno vsebino. France je razstavil poleg vrste novih ilustracij obširno zasnovano delo ilustracije k narodni pesmi Kralj Matjaž, ki je izšla pozneje v tisku. Tudi pisavo je razgibal vzporedno notranjemu ritmu vsebine. V novo ekstremno smer se je podal France na ti razstavi z deli, kjer je v slikarstvu združil formalni simbolizem, ki smo ga omenili že pri Tonetu, z barvnim simbolizmom in začel ustvarjati tako racionalistično, da mu publika ni mogla več slediti. V kiparstvu je šel najdalje v ti smeri v Umetniku, čigar telo je votla lupina (notranja praznota in nezmožnost), vodoravne črte ob njem so njegove razvojne faze, prodrl je s svojo glavo, ki je edini masivni del njegovega telesa, v zadnjo

razvojno plast svoje zmožnosti in je obtičal v njenem oklepu, roke z orodjem pa so nezmožne obvisele navzdol. Stik z občinstvom je bil na ti poti zgubljen; kritiki so poudarjali, da kakor je pri Francetu ta razvoj logičen, vseeno ne vidijo možnosti nadaljevanja, kajti tu se umetnost neha. Kralj pa ni izgubil vere sam vase in je šel še dalje v ti smeri. Prihodnja razstava o priliki 1. ljubljanskega velesemnja v Akademskem domu je šla v tem pogledu še dalje; formalni simbolizem je začel stopati v ozadje, na njegovo mesto pa je stopil čisti barvni simbolizem; nastopile so barve življenja in smrti, melanholije, kesa in ljubezni; občinstvo se večjidel sploh ni več ukvarjalo z njihovo simboliko in se obrnilo k drugim delom, ki so nastala poleg teh ekstremnih in ki so predstavljala monumentalno zasnovane, pogosto pesniško ali filozofsko zamišljene skulpturice, slike in grafike.

Kakor sta brata formalno in vsebinsko na prvi pogled sorodna, se vendar vidno diferencirata in imata očividno različno organizirano duševnost. France je bolj abstrakten, racionalna stran pri njem prevladuje in dela njegovo umetnost pogosto tako hladno preračunjeno, dočim je Tone mistično razpoložen motrivec človeštva in njegove usode. Brat France ima razen tega dosti smisla za intimno

idiličnost in po takih delih vzdržuje stalen stik s publiko. Niti on niti brat pa ne dela nikdar po naravi, ampak jo tudi tam, kjer bi pričakovali, da jo bosta kopirala, komponirata in preustvarjata v smislu svojih fantazij in simboličnih formalnih shem.

Zadnji čas ju vidimo zopet na novih potih. Tone je ustvaril vrsto realističnih portretov, s katerimi je žel priznanje, na drugi strani pa ustvarja dela simbolične vsebine (Borba z elementom, Strti klasi, Revolucija itd.) pa tudi dela take dramatične koncentriranosti, kjer se njegova ekspresivna forma in vsebina resnično že strinjata v enoto (Nevihta); France še vedno išče neke izumetničene abstraktne forme, ki stremi za sorodnim rezultatom z abstraktnimi formalnimi liki kot ga dosega Tone z realističnimi n. pr. pri Nevihti. Značilni deli sta v plastiki Tužna prošnja, kjer bi najrajši vsilil formi sugestivnost tužne prošnje same na sebi brez konkretne zveze, in v slikarstvu Magdalena, kjer naj bi doživetje groze cele dobe govorilo iz izraza. Nekak resumé svojega dosedanjega razvoja je podal France v dekoraciji dvorane Akademskega doma (sl. 64.), Tone pa v simbolično ekspresivni skupini »Pasijon« (sl. 63.). Tako stojimo danes na začetku novega poglavja naše umetnosti in bržkone naše kulturne zgodovine; kajti kakor pred 20 leti

se pojavljajo vzporedno z novimi stremljenji v umetnosti taka tudi v literaturi in muziki. Težka je sicer dediščina vojne in na vseh straneh jo vedno močneje občutimo, vendar pa je vzelo kulturno življenje prav sedaj tolik razmah, kakor še nikdar poprej. Naša kultura se razrašča in na vseh poljih osamosvaja. Umetniku in samoumetniku literatu se je okoli l. 1900 pridružil umetnik slikar in pozneje kipar in arhitekt, sedaj se jim pridružujeta še muzik in znanstvenik. Kakor raste drevo v višino in se razrašča vedno bujneje v krono, tako je rastla slovenska kultura od semena narodne zavesti in probude ob času francoske revolucije skozi Napoleonovo Ilirijo preko politične osamosvojitve v drugi polovici XIX. stoletja v kulturno osamosvojitev in dozorelost XX. stoletja.

Do nastopa impresionistov je bil umetnik v Ljubljani redka prikazen. Ko je prišel l. 1906 Jakopič v Ljubljano in osnoval svoj paviljon, se je začela organizirana koncentracija umetnikov v Ljubljani, umetnost je začela biti in tudi postala enakopraven faktor javnega življenja. V tem je nevenljiva zasluga impresionistov. Z organizirano umetnostjo pa nastopijo tudi druge važne izpremembe: Razstave zbližajo publiko z umetnostjo, javnost je po svojih organih prisiljena govoriti o nji in zavzemati stališče napram nji, kar že samo

polagoma dviga odreveneli okus inteligentnih mas, dvigne se umetniški nivó prireditev, oprema knjig, reklamna obrt, dekorativno rokodelstvo — vse polagoma sicer, a stalno napreduje.

Tudi najmodernejša struja je vsaj naznačila že par rezultatov, važnih za naš umetniški napredek. Obogatila je našo umetnost najprej vsebinsko, ker je skušala dati izraz doživetjem, ki so bila impresionistom nedostopna; obogatila jo je snovno in formalno; važno je, da je razširila svojo delavnost na intimna umetnostna polja, kakor je n. pr. grafika in mala skulptura, po katerih bi bilo mogoče nuditi najširšim slojem resnične umetnine namesto mehaničnih proizvodov brez vsake vrednosti.

Tudi razmerje publike do umetnosti se je tekom impresionizma in stremljenj zadnjih let vsestransko poglobilo in zanimanje za umetnostne pojave je postalo čisto drugačno in resničnejše, kakor je bilo pred 20 leti.

Tak je začasni rezultat.

* * *

Zdelo se bo komu, da sem slikarstvo preveč pomaknil v ospredje. Vendar če pomislimo, da je bila prva organizirana umetnost poleg besedne pri nas slikarska, se temu ne bomo čudili. Okoli nje so se potem zbrale druge,

nji do najnovejših dni pripada nesporno vodstvo. Razen tega imamo tu posebno lastno tradicijo od Ažbeta do modernih, pa tudi nazaj še do Wolfa.

V k i p a r s t v u take tradicije nimamo; imeli smo in imamo posamezne kiparje, vendar notranje vezi med njimi ni, tako da bi mogli govoriti o lastni kiparski smeri in njenem razvoju pri nas. Ti posamezniki so živeli in ustvarjali v ozki zvezi s slikarji in predstavljajo skoz in skoz narodno čuteče posamezne. Nacionalnost njihovega dela pa se je javljala pretežno v tem, koliko so bile nacionalne naloge, ki so jim bile stavljene. Tudi tu se je sila občutja in žive zveze s celokupnim utripanjem našega narodnega življenja vidno stopnjevala.

Zunanji predpogoj za tako tradicijo je bil sicer še vedno dan, saj smo še imeli že omenjene umetniško hirajoče rezbarske, kiparske, štukaterske in kamnoseške delavnice, ki pa so ali polagoma izhirale v obrtnem samouštvu ali pa so se izpremenile oziroma nadomestile z industrijskimi podjetji, katerih cilj je bil obrt poleg in navadno brez umetnosti. Za umetnika kiparja, posebno pa še za ustvaritev tradicije je prvi predpogoj z vsem opremljena delavnica in stalnost naročil. Tako pa so se pri nas mogli uveljavljati le posamezniki, izšolani drugod in ki so imeli

toliko idealizma in zvez, da so se polagoma uveljavili doma.

Do precejšnjega priznanja je prišel koncem XIX. stoletja kipar Gangl, ki je izdelal kipe za sedanje operno gledališče in dal Ljubljani spomenika Vodnika in Valvasorja.

Pred bolj hvaležno nalogo je stal Ivan Zajec, ki mu je usoda naklonila izvršitev Prešernovega spomenika. Ves narod je osredotočil svoje zanimanje nanj in imelo bi nastati delo, ki bi kakor kres zagorelo v fantaziji in ponosu cele generacije. Kljub temu ni prišlo preko konvencionalnega monumentalnega shemata.

Bolj srečen je bil Fr. Berneker s Trubarjevim spomenikom v Ljubljani, ki je dosedaj obdržal sloves najbolj posrečenega spomenika pri nas. Originalno je zasnovan spomenik sv. Janeza Nepomuka v Kranju.

Lojze Dolinar je ustvaril dve nedvomno nacionalni deli, ki ga dvigata v prve redove, to je najprej glava Matija Gubca, kmečkega kralja — pristen slovenski kmečki obraz, monumentaliziran po največjem umetniku: trdovratno pritajeni možato prenašani bolečini — naš Laokoon. (Sl. 61.)

Drugo Dolinarjevo delo, ki je obenem spomenik važne kulturne dobe slovenstva, je nagrobni spomenik J. E. Kreku. Kakor je tudi preprost, neizumetničen motiv žalujočih

orjakov; je vendar takoj jasno, da po njih žaluje nad pokojnikom ves narod.

V mali, intimni plastiki v lesu se odlikuje zadnji čas I. Napotnik. Edini naš medaljer je Ant. Sever. Izmed starejših moramo omeniti še Repiča in Peruzzija (delujočega v Dalmaciji), med mlajšimi pa Urbanijo, Štefica in Ajleca (delujočega na Dunaju). Vsi ti naši kiparji imajo lepo število del za seboj; ker so le redko prihajali do monumentalnih naročil, so koncentrirali svoje delo na majhna, intimna dela, izvršena pogosto v nepristnem materialu, mavcu, redkeje v glini, ki je hvaležen in umetniško poraben material (Zajec in Dolinar), ali v lesu (Dolinar, Napotnik), ali v cenejšem kamnu. Med srečne se je že štel tisti naš kipar, ki mu je bilo dano izvršiti kak portret v pristnem materialu, bronu ali marmorju.

Kiparstvo pri nas ni našlo dosedaj pravega razumevanja, odtod pomanjkanje obširnejših naročil in vzrok, da njegovi zastopniki le niso mogli prav razviti svojih sil. Lahko se reče, da je še danes med vsemi umetnostnimi stroka mi kiparstvo najmanj popularno, čeprav so se vprav zadnja leta, odkar so se mlajši umetniki srčno odločili tudi za cenejše materiale, razmere izdatno izboljšale.

Kiparstvo, kot vsaka umetnost, bi bilo poklicano, da ohrani ozko vez z umetno obrtjo

svoje stroke in si pridobi vpliv nanjo. V preteklih dobah med njima ne le ni bilo nobenega nasprotja, ampak vselej najožje sodelovanje. Na škodo obeh sta živeli obe struji v XIX. stoletju po večini, kakor smo že konstatirali, vsaka svoje življenje in se izogibali druga druge. To velja še posebej za kiparstvo, kjer je propad med visoko in vsakdanjo umetnostjo usodno globok. Tako se je zgodilo, da je kiparska in rezbarska umetnost, kolikor je je bilo potreba za cerkveno in hišno porabo, za nagrobne in verskospomeniške svrhe, ostala izven interesne sfere kiparja-umetnika, v rokah rokodelcev pozlatarjev, rezbarjev in kamnosekov, med katerimi se je le redko kateri dvignil na umetniški nivô; to dejstvo tvori enega najobčutnejših minusov v naši umetnostni kulturi. Polagoma se zadnji čas ta prepad vendar premoščuje, deloma pod vplivom posledic umetniške kulture, ki jo je osnoval impresionizem, deloma po rastočem vplivu umetnikov arhitektov na druge umetniške stroke, pa tudi po prizadevanju mlajše generacije kiparjev. Tako sta zopet posebno brata Kralja napravila v ti smeri važen korak, ker ne zaničujeta nobenega naročila in sta svojo umetnost združila z intimnimi majhnimi umetninami hišnega okrasa. Važna v ti smeri je posebno poteza, da obdelujeta vsak

primeren domač material od kamna do lesa, in sicer v okviru njegovih naravnih možnosti, dokler ne prideta do izraza svoje ideje — poteza, ki njuno umetnost nedvomno veže z ljudsko umetnostjo. Tu smo na potu k ustvaritvi domače tradicije, ki nam jo prejšnji rod ni zmogel dati.

Še bolj žalostne kot glede kiparstva pa so bile do najnovejše dobe pri nas razmere glede arhitekture. Da je bila v XIX. stoletju pri nas popolnoma anacionalna, sem že omenil. Zato se nam ni treba čuditi, če moramo vprav glede nje konštatirati toliko estetske pa tudi praktične desorientiranosti kakor glede nobene druge stroke umetnosti. V širokih plasteh pri nas tudi danes še ni prodrla zavest, da se mora, če hočemo postati kulturno res enakopraven narod, v našem razmerju do arhitekture marsikaj izpremeniti, kajti stavbarstvo je med vsemi strokami umetnosti najbolj vidno in najbolj reprezentativno. Po naši desorientiranosti napram osnovnim vprašanjem arhitekture nas sodijo tujci splošno kot kulturno potenco manjše vrste. Ena najvažnejših dob v stavbni zgodovini naše domovine, po potresu l. 1895, ko je bil velik del starih stavb porušen, nas je našla za tako nalogo popolnoma nepripravljene. Najslabša stran naše nove arhitekture je bila gotovo nezmožnost, graditi ali izpopol-

njevati mesto kot organizem skupin stavbnih individuov z medsebojno uglasitvijo, ter da se je gradilo brezobzirno individualno s potvarjanjem pristnosti. Arhitekturo smo poznali do najnovejše dobe samo kot utilitarno uredbo, ne pa kot umetnost; ali pa če smo jo hoteli imeti kot umetnost, smo jo tako osnovno napačno pojmovali, da je bil rezultat slabši kot bi bil pri suhi utilitarnosti. Razmere so bile pri nas toliko nezrele, da domačin arhitekt sploh ni našel razumevanja niti takrat, ko ga je tujina že zdavnaj proslavila. Slučaj Plečnik, ki je ustvaril v Zacherlovi hiši v 1. okraju Dunaja eno najbolj znanih stavb moderne arhitekture v naši bližini in ga je Praga pozvala na odločilna mesta svoje arhitekture, je skrajno značilen. Arhitekt Jager je odšel za kruhom v Ameriko. Več sreče je imel bivši profesor dunajske tehnike Fabiani, ustvaritelj dunajske »Uranije«, ki je zidal par stvari tudi v Ljubljani (n. pr. Bambergovo hišo, licej in šentjakobsko župnišče). O tem, da ima tudi stavbarstvo svojo etično vrednost, da ima svoje mesto v razvojni zgodovini narodov, se nam kljub temu ni niti od daleč sanjalo. Poglobili smo se davno že v socialna vprašanja sodobnosti in jih reševali na vseh poljih v teoriji in praksi, le eno nam je ostalo prikrito — kako moderna in kako kričeča potreba nam je umetnost arhi-

tekture. Slikarstvo in kiparstvo sta izpolnili važno nalogo, ko sta nas pomagali v dobi probujenja nacionalno konsolidirati, utrjevati našo narodno samozavest; naloga stavbarstva pa je po vsem njegovem bistvu socialna, naj že ustvarja gnezdo za družino, ali zabavališče za množico, ali cerkev za zbirališče in skupno pobožnost, ali zavetišče, ali vzgojevališče v najširšem smislu, ali mesto kot skupno tržišče in upravno središče, ali trg in ulico kot sredstvo komunikacije in šetanja itd. S tega gledišča pa je vsaka arhitektonska naloga enako važna in delavnost arhitekta umetnika vseobsežna. Da utrdi to zavest med nami, se je vrnil pred dvema letoma iz Prage v domovino J o s i p P l e č n i k. Prva publikacija učencev njegove šole je jasno pokazala, kateri so osnovni temelji njegove arhitekture, ko je poudarila v uvodu tudi za umetnost potrebo kontinuitete razvoja, brez katere se ne more razrasti kolektivno čutenje, ki izraža domovino. Arhitekturna umetnost je po njem socialen činitelj, kot tak pa nujno nacionalen, ker mora biti ustvarjen iz ljubezni in občutja razmer, v katerih naj služi svojemu namenu. Ker pozna samo problem in njegovo smotreno reševanje in nobene absolutne forme zanj, je pomen osebnosti v njegovi šoli do skrajnosti stopnjevan. Arhitektura obsega vse, ne samo takozvanih a r h i t e k t o n s k i h forem, kakor

so jo nekdaj pojmovali, in vse, kar pride v njeno območje, naj je to plastika, slikarstvo ali umetna obrt, se ji pokori. Zato obsega interesna sfera arhitektova vse do najmanjše podrobnosti, ki je v zvezi s socialnim življenjem družbe; kot mandatar družbe je on dolžan z enako resnostjo pečati se z najneznatnejšim kot najpomembnejšim problemom. Kako snuje in kako pojmuje svoje naloge moderni arhitekt, zato imamo klasične primere v delih Plečnikovih in njegove šole. Za vsak problem obstaja več bolj ali manj dobrih, a sprejemljivih rešitev, predpogoj pa je, da je vsaka individualna, iz danih razmer in potreb vzrastla, svojemu položaju prilagojena — to, kar imenujemo nacionalno arhitekturo, mora po tem potu samo po sebi nastati, samo če stvaritelj čuti z narodom in razmerami, za katere ustvarja. — Plečnik je Wagnerjev učenec. Njegovo največje delo prve dobe je t. zv. Zacherlhaus na Dunaju in vodnjak Karla Boromeja istotam. Največ njegovih genialnih zamislov je ostalo na papirju. Velikanski je njegov vpliv kot učitelj najprej na umetnoobrtni šoli v Pragi in sedaj na tehniki v Ljubljani. V zadnji dobi vodi preureditev hradčanskega gradu v prestolico češke republike (ureditev interjerjev, dohoda in dvorišč, vrta in spomenik češkega osvobojenja).

Par primerov naj nam pojasni, kako se loteva moderni arhitekt svoje naloge in kako obširna je njegova interesna sfera.
Če projektira n. pr. kelih, se prepričamo, da ga mika g r a d b a forme glede praktične porabe in estetike njenega učinka tudi na najmanjšem predmetu.
Študija za cerkveno notranjščino (sl. str. 6.) nam je dokaz, kako svobodno in velikopotezno kalkulira svoje probleme: ko stopiš pri glavnem vhodu v prostor, se ti dvigneta drzno ob straneh dva loka in premostita prostor do nasprotne stene, kjer tvorita okvir za veliki oltar, ki ga s tem čisto arhitektonskim sredstvom toliko poudarita, da si več ne moremo želeti: — ideja starokrščanske bazilike v genialni novi formulaciji, pri skoposti sredstev skrajno podčrtanje efekta.
Še par primerov iz njegove arhitekturne šole. Faturjeva študija za regulacijo Marijinega trga v Ljubljani nam kaže, kako bi on reševal ta skrajno pereči problem ljubljanske bodočnosti. Projekt je idealen ne glede na materialne možnosti. Poleg obstoječega mostu postavi še dva in ustvari pravzaprav preko reke razširjen trg tja do onega brega: — idealno središče kakor bi ga Ljubljana potrebovala. V fantaziji vidi kot okrog rimskega fora zbrana mestna javna poslopja in prizanese samo arhitektonski oporni točki

tega trga, frančiškanski cerkvi. Krasen primer za moderno nemehanično reševanje sočasnih problemov je serija projektov za cerkev sv. Magdalene v Mariboru, katere je izvršil Tomažič.

Problem obstaja v ohranitvi starega svetišča, ustvaritvi poleg njega in v organski zvezi ž njim novega, potrebam primernega, ter v estetskem oblikovanju nove celote. Problem je kompliciran, ker so terenske razmere neugodne; zato se odloči v prvih treh projektih za zlomljeno oziroma skrivljeno os nove stavbe, pri čemer pa prostorna koncentriranost stavbe ne trpi, ampak je ves prostor resnično osredotočen na veliki oltar. (Sl. str. 24. in 98.) Ta način mu omogoči tudi celo vrsto sicer nemogočih slikovitih in mikavnih momentov. V drugem slučaju (sl. str. 40. in 82.), kjer preloži prehod skozi cerkev k notranji, stari cerkvi prilegajoči se steni in zunanjo poudari z monumentalnimi arhit. elementi, bi vzbudil v slučaju uresničenja tega načrta v obiskovavcu pri prehodu prevaro, da ima pred seboj samo obširen zaokrožen prezbiterij, mimo katerega gre. Četrti projekt je bolj preprost, a zato nič manj značilen za pojmovanje in reševanje take naloge.

Polagoma se javlja vpliv te šole v naši javnosti; v malenkostnih predmetih pogosto,

a enotno in odločilno. Trojni grob Kette—Cankar—Murn in spomenik gojenca te šole † Likoviča na ljubljanskem pokopališču se nahajata med znanilci boljših dni za naše arhitekturne razmere.

Profesor arhitekture Ivan Vurnik je drugo oporišče naše nastajajoče arhitekture. Že pred vojno je začel širiti boljši okus v domovini z deli za cerkve, oltarji, opremo cerkvenih prostorov, osnutki za paramente — vse v čisto modernem, materialno-pristnem slogu, ki vselej stavi za osnovo zamislu logiko njegove svrhe in v tem okviru okusno barvno in ornamentalno poživitev. (Škofova kapela v Trstu [sl. 65.], prezbiterij sv. Katarine nad Medvodami itd.) Vurnikov vpliv je bil precejšen na vse smeri cerkvene umetnosti, dalje na opremo knjige, povzdigo umetniškega nivója prireditev (sprejem regenta Aleksandra v Ljubljani); pri teh delih enakopravno sodeluje ž njim njegova žena Helena, ki je slikarica.

Glede problema svoje arhitekture se nahaja Vurnik pravkar v najbujnejšem razmahu. Zdi se kot da je pravkar našel svoj slog. Njemu je arhitektura kakor dobra plastika, kot kip: od vseh strani, od zunaj in znotraj, v posameznostih in celoti naj bo lep — izliv harmonije. V ideji naj bo poglobljena, v formi dovršena, po svojem namenu do skrajnosti

smotrena. Njena materialna cena mora biti v sorazmerju z njeno resnično vrednostjo, merjeno po uporabnosti, po kakovosti dela in materiala ter po celokupnem vtisu. Bistvo njegovega razvoja je iskanje domače besede, našega lastnega izraza tudi v arhitekturi; s tem je tudi pri njem arhitektura apriori postavljena na nacionalen, domač temelj.
Njegov arhitektonski razvoj markirajo do sedaj v glavnem tale dela: anatomični inštitut v Ljubljani; sanatorij na Golniku; pri enem in pri drugem se radi vsakovrstnih materialnih ovir, pa tudi, posebno pri prvem, radi neke začetniške nesigurnosti ni mogel prav razviti. Na odločno samostojno in novo pot je stopil s stavbo Zadružne gospodarske banke v Ljubljani (sl. 66.), kjer se je poskusil idealu približati zlasti z dekorativnimi sredstvi. En korak dalje je šel z Narodnim domom v Kranju, kjer je iskal plastičnega izraza in doslednosti v enostavnosti motiva. Neko sintezo njegovega dosedanjega iskanja predstavlja njegov najnovejši, še ne izvršeni načrt za sokolski dom v Ljubljani (sl. str. 50., 56. in 66.), kjer skuša plastični moment združiti z dekorativnimi sredstvi v zvezi z dosledno izvedbo.
V zvezi ž njim ne smemo pozabiti del njegove žene, Helene, ki se je razvila v velikopotezno dekoraterko istotako z izrečno tendenco k

nacionalnemu občutju. Kot primer navajam samo detajl dekoracije velike dvorane v Zadružni gospodarski banki, kjer nad čisto ploskovito prestilizirano pokrajino domovinskih smrekovih gozdov in žitnih polj sredi vinske trte prede svojo prejo Slovenka (sl. 67.) ali na drugem polju zamišljeno zre v daljavo. Največje delo te vrste pa je slavnostni ornat, poklonjen knezoškofu od vernikov njegove škofije. Dekoracija vsega ornata je zasnovana z enotnega vidika in predstavlja praznik v nebesih. Na dalmatikah se nahajajo svetniki in svetnice ter evangelisti, na plašču spredaj trije rajajoči angeli, zadaj Kristus in 12 apostolov (sl. 68.), na pluvialu pa nebo z Marijo, rajskimi drevesi in pojočimi angeli. Ves dekor je v barvi zasnovan v modri, beli in rdeči barvi, v barvah naše narodne trobojnice, pomnoženih z zlato. To monumentalno delo bo ostalo trajen spomin močne nacionalne zavesti sedanje generacije. — Helena Vurnik je tudi najsamostojnejša med novejšimi religioznimi slikarji v Sloveniji.

ZAKLJUČEK.

Moj poskus vas je privedel na prag jutrišnjega dne. Njegov namen je bil ugotavljati, ne prerokovati. Bil je enostranski, a je vseeno razgrnil pred vami lep kos naše zgodovine; kajti naša zgodovina se ne začne tam, kjer se začne naša kulturna aktivnost, ampak je nič manj tam, kjer smo bili še pasivni: naš današnji značaj sta oblikovala oba elementa. Kolonizatorična vloga umetnosti prvih dob nas ne ovira, da ne bi smatrali njihovih spomenikov za elemente naše kulturne zgodovine. Ako je kak spomenik vršil skozi stoletja in mogoče tisočletje svojo nalogo med nami, je nedvomno, da je vplival na našo psiho in tako postal naš, če je tudi delo tujega duha, tujih rok in tudi, če je bil za nas v času postanka vsebinsko in estetsko nedostopnega značaja. S tem, da je postal s svojo eksistenco integralen del miljéja, v katerem smo rastli rod za rodom, je postal naša last, čeprav le polagoma.

Videli smo, da se umetniško nismo razvijali sami iz sebe; jasno nam je na koncu, da se tudi naprej ne bomo. Vsaka nova faza raz-

voja je bila posledica vplivov od zunaj, od tam, odkoder smo v danem času pretežno prejemali kulturne oblike; nobene oblike do današnjega dne si ne bi mogli razložiti brez zveze z eno ali drugo velikih naprednih kultur. To, kar smo imenovali lastni razvoj, čigar tradicijo vsaj v slikarstvu lahko zasledujemo za 200 let nazaj (prav do takrat, ko so domače moči prevzele izvedbo važnih naročil), je le relativno, brez splošnega pomena in zanimivo samo za študij, kako se etnična skupina, kakor jo predstavljamo mi, udejstvuje v večjem toku, čigar značaj je v splošnem mednaroden. Za nas je važno samo, kedaj in v koliko smo obvladali splošne forme in po njih utelesili svoj značaj in svoja stremljenja in doživetja. Za nas ni bistveno, da je bil b a r o k tista oblika, ki je dala nov dolgotrajen pečat vsemu našemu osredju in vplivala na našo fantazijo prav do najnižjih plasti, pač pa dokaz, da smo takrat v zapadnoevropskem miljeju kulturno že toliko dozoreli, da smo bili zmožni te forme doživeti. Tudi nima ničesar opraviti z našim narodnim značajem velika vloga in uspeh nazarenstva v našem umetnostnem razvoju XIX. stoletja ali začetkom XX. uspeh impresionizma; prav tako je le posledica slučajne konstelacije, da je ostala čista renesansa umetniškemu razvoju na naših tleh tuja.

Pribiti moramo torej dejstvo, da nobene izmed umetnostnih oblik (slogov), ki smo jih preživeli v razvoju, kakor smo ga v tem poskusu fiksirali, ali jih še preživljamo, ne moremo reklamirati za specielno našo ali nam posebno prikladno. Nam prikladna je vsaka toliko, kolikor smo jo doživeli in kolikor je postala oblika izražanja občutij in snovanj mase ali kolikor je ž njo zvezan kak važen kulturnozgodovinski proces v našem narodu (b a r o k — umetnost organizirane verske obnove po reformaciji, ki nas je znala držati skozi več kot sto let v skrajnem napetju in nas tudi v nekakšnem smislu pripojila splošnemu ritmu razvoja obdajajoče in hraneče nas kulture; i m p r e s i o n i z e m — sicer pojav v estetsko in umetniško izredno dozorelem krogu ustvariteljev in ljubiteljev, postane važen kulturni činitelj šele radi ozke zveze z občim kulturnim stanjem in napredkom dobe in kot izraz ene nedvomno značilne poteze v značaju slovenstva). Vsaka oblika, prinesena k nam po vednem občevanju z napredkom velikih kultur, postane naša, če se ozko spoji s kakim v našem življenju važnim kulturnim činiteljem, kakor so bili kulturno nas kolonizujoče duhovništvo in plemstvo (romanski slog), potem meščanstvo (gotika), cerkev (barok), narodnozavedna inteligenca (impresionizem); če se pri tem

oziramo posebno na splošno umetniško kulturo, bomo visoko cenili spomenike gotike in baroka; če pomaknemo na prvo mesto razmerje naroda kot mase do umetnosti, potem se pač ne dá noben slog po svoji intenzivnosti meriti z barokom; če pa postavimo za merilo narodno misel in razmerje umetnosti do nje, bomo dali prednost impresionizmu, ki pa je preenostransko in pravzaprav le v slikarskih problemih utemeljeno gibanje, kakršno ni moglo postati splošno in ves okus več generacij objemajoče.

S stališča narodne kulture pa tudi naše sedanje stanje ne zadovolji, kajti kakor važna in ugledna je postala vloga umetnosti v našem življenju in kolikor se nam je posrečilo že po njej izraziti, še vedno ni splošno prodrla zavest umetniške kvalitete in njenega vsestranskega uveljavljenja; naše občinstvo se niti od daleč ne zaveda vseobsežnosti umetnosti, ki more biti res narodna le, če objame vse življenje kake dobe ali skupine ljudi in ne samo eno ali drugo panogo ali posamezen pojav. Pri nas še vedno razlikujemo umetnost od vsakdanjega življenja, v katerem se zadovoljujemo z njenim surogatom, ki ga pa vseeno drago plačamo in bi pri primerni organizaciji produkcije in okusa lahko imeli namesto njega umetniška dela. Oprema knjige, stanovanja, nagrobna obrt in sploh vse obrti

pri nas še po večini izhajajo brez umetniških aspiracij, čeprav se vseeno ne omejujejo zgolj na praktično stran. Za pravo nacionalno umetnost pa je treba organizirati vse življenje z estetskih vidikov, potreba po umetnosti in smisel za kvaliteto morata seči do najmanjšega pojava; za to pa je predpogoj, da dobi vse umetniško življenje močno hrbtenico, enotno organizacijo; organizacija v umetnosti pa je arhitektura v najširšem smislu te besede; in če sem jo zgoraj označil kot umetnost kat'ekzohén za sedanji socialno čuteči vek, jo na koncu pozdravljam kot največji in pri srečni konstelaciji najtrdnejši up naše umetniške sedanjosti in bližnje bodočnosti. Tudi umetnosti kot izrazu vseobsežne narodne kulture more dati pravo podlago po mojem le arhitekturna umetnost, ki podredi vse sile enotnemu formalnemu in kvalitativnemu pravcu.



V. Pilon: Motiv iz Primorja.

STVARNO KAZALO.

Academia operosorum 77
Ajlec, kipar 146
Andrej iz Ostroga, slikar 32
Ažbè, slikar 112, 113, 119, 121, 144
Beram, Sv. Marija na škrilju, freske 32
Bergant F. (Wergant), slikar . . 70, 76, 78, 99
Berneker, kipar 125, 145
Birolla, slikar 125
Bistra, rokopis Avguštinov De civitate Dei . 19
Bitnje Srednje, slika sv. Uršule . . 44, 45, 48
Bitnje v Bohinju, vel. oltar 55
Blagovna, graščina, slika Križanje 44
Bled, cerkev 93
Bodešče, cerkev, freske v prezbiteriju . . . 31
— freska legende sv. Jakoba 44
Breg pri Mavčičah, gotski kip Madonin . . . 26
Breg pri Preddvoru, gotska slikana okna . . 27
Brezje (Gor), slika milostne Marije (Layer) . 86
— slika sv. Vida (Layer) 86
Brode pri Škofji Loki, freske 31
Cebej A., slikar 70, 76
Celje, opatijska cerkev 22
— nagrobni spomeniki 41
Cerklje (Gor.), cerkev 64
Chrön T., škof 41, 42
Crngrob, cerkev 21
— cerkev, freske 31

Crngrob, oltar 55
— znamenje, freske 31
Curia labacensis, rokopis 51
Dedni dol, cerkev, freske 43
Dobrava pri Bledu, slika Srce Marijino (Potočnik) 81
Dobrova, cerkev 64
— oltar 73
Dolič Spodnji, cerkev, slika sv. Andreja . 47, 48
Dolinar, kipar 128, 145, 146
Draga pri Stični, cerkev 17
Društvo slovenskih umetnikov 128
Dvor pri Polhovem gradcu, cerkev 22
Fabiani, arhitekt 126, 149
Fatur, arhitekt 152
Feuerbach, slikar 107
Franke I., slikar 112
Friderik iz Beljaka, slikar 28
Gangl, kipar 145
Gaspari, slikar 125, 129
Glince pri Ljubljani, kapela, gotski kip Marijin 26
Godešče, prezbiterij, freske 32, 33
Golo, cerkev, oltar in prižnica 72
Goričica, cerkev, gotski kip Marijin 26
Gornji grad, slike (Kremser-Schmidt) . . . 70
Gosar, slikar 106
Gosteče, cerkev 29
— strop 49
Gozd, cerkev 65
— banderska slika (Potočnik) 83
Groblje, cerkev, freske 68
Grohar, slikar . . 113, 120, 122, 124, 125, 128
— klub 128
Herrlein, slikar 84, 100
Jager, arhitekt 149

Jakac, slikar 120, 122, 128, 135
Jakopič, slikar. 113,
117 119, 122, 124, 125, 126, 128, 135, 143
Jama, slikar . . . 113, 116, 118, 119, 124, 125
Jamšek, kipar 68
— slikar 54
Jeblinger, arhitekt 93
Jelovšek, slikar 68, 69, 78
Jezersko, stara cerkev, starejša plast fresk 30, 43
— stara cerkev, novejša plast fresk 31
Johannes Aquila iz Radgone, slikar . . 30, 31
Johannes de Laybaco, slikar 28, 31
Kališče pri Kamniku, freske (Potočnik) . . 83
Kamen vrh, freske 31
Kamnica, freske 68
— oltar 73
Kamnik, farna cerkev, freske (Jelovšek) . . 68
— gotski kipec Madonin 26
Kamnik, farna in samostanska cerkev . . . 64
Kamnik, hiša na glavnem trgu št. 23, gotske podokenske police 26
Kamnik, Mali grad, kapela 17
— freske 43
Kamnik, Sadnikar, banderce iz l. 1761 . . 76, 81
— slika zadnje večerje 59
Karinger, slikar 102, 108
Kebelj, cerkev, freske 68
Klein, slikarica 125
Klemenčič, slikar 128
Klub mladih 128
Kobilca, slikarica 102, 113, 124, 131
Kočevje, župna cerkev 93
Kokra, veliki oltar 95
Komenda, oltar 73
Konjice, južna kapela, freske 68
— znamenje, gotski kip Pietà 26

Kos, slikar 132, 135
Kostanjevica, farna cerkev 17
— samostanska cerkev 19
Kostrivnica, cerkev 64
Koželj M., slikar 105
Kralj Fr., slikar 135, 137, 147
Kralj Tone, slikar 153, 137, 147
Kranj, farna cerkev 23
— gotska oltarna slika 27
— župnišče, rokopisi 27
Kremser-Schmidt, slikar 70, 80, 85
Krizman, slikar 127
Križna gora pri Škofji Loki, freske . . 31, 43
Krka, stolnica 16
Krško, kapucinski samostan, slika Marijinega oznanjenja 59
Künl, slikar 103
Kurz v. Goldenstein, slikar 106
Lada, društvo 127
Langus H., slikarica 102
Langus M., slikar 69, 99, 106, 108
Laško, farna cerkev 17, 21
— spomeniki 40
— stranski oltar, slike 48
Layer L., slikar 69, 80, 84, 100
Ljubljana, frančiškanska cerkev 58
— oltar 73
Ljubljana, Hohn, slike geneze (Herrlein) . . 84
Ljubljana, hotel »Union« 93
Ljubljana, Krakovo, kapelica, relief Madonin 20
Ljubljana, Palmove slike 59
Ljubljana, rotovž 51
Ljubljana, Srce Jezusovo, cerkev 93
Ljubljana, stolnica 64
— gotska Pietà 26
— kerubi (Robba) 73

Ljubljana, Sv. Jakob, oltar 73
Ljubljana, Sv. Peter, freske 68
— slika sv. Družine 70
Log pri Vipavi, veliki oltar 95
Loka pri Zidanem mostu, farna cerkev . . . 17
Mače, freske 31
Marenberk, freske 43
Maribor, frančiškanska cerkev 93
Maribor, stolna cerkev 22
— nagrobni spomeniki 40
Marija Dev. v Puščavi, oltar 73
Martjanci, freske 30
Mencinger, slikar 70, 78
Meštrović, kipar 125
Mrzlava vas, slike 48
Muljava, cerkev 29
— freske 31, 33
— gotski kip Madonin 26
— veliki oltar 55
Murska Sobota, cerkev, stari prezbiterij, freske 30
Napotnik, škof 146
Narodna galerija 133
Nova Štifta pri Ribnici, cerkev 59
Novo mesto, kapiteljska cerkev, prezbiterij in kripta 23
— slika sv. Miklavža (Tintoretto) 59
Ogrin, slikar 104
Pernhart, slikar 103, 108
Peruzzi, kipar 125, 146
Petkovšek, slikar 109, 112
Petrović N., slikarica 127
Pilon, slikar 128, 135, 136
Planner, slikar 44, 46, 48
Plečnik, arhitekt 149 150
Pleterje, stara samostanska cerkev 23

Podbrezje, slika sv. Jakoba (Layer) 81
Podbrje, oltar 55, 74
Polhov gradec, oltar 72
Postojna, cerkev, oltar 95
Potočnik, slikar 69, 80, 99
Prapreče, freske 43
Prepole, cerkev, gotski kip Madonin 26
Ptuj, dominikanski samostan, cerkev 22
— križni hodnik 22
Ptuj, farna cerkev 22
— gotske korne klopi 23
— gotski krilni oltar 23
— nagrobni spomeniki 40
Ptuj, minoritska cerkev, prezbiterij 22
— oltarji 78
Ptuj, muzej, gotske slike 27
Ptujska gora, cerkev 23
— baldahin 24
— gotski kipi 26
— oltarji 24, 55
Quaglio, slikar 68
Radovljica, farna cerkev 23
Rašica, slikar 125
Rateče, podružnica, gotski kipi 55
Repič, kipar 146
Robba, kipar 73
Ruše, cerkev, freske 68
— klopi, slike v hrbtišču 48
— oltar 73
Sava, klub 125, 128
Schmidt, arhitekt 93
Selo (Prekm.), cerkev 19
— freske 30
Sever, medaljer 125, 146
Skaručina, freske 68
Slovenjgradec, Sv. Marija na Gradu, freske . 68

Slovenjgradec, špitalska cerkev, freske . . . 32
Slovenska Bistrica, farna cerkev, freske . . 68
— nagrobni spomeniki 41
Smrekar, slikar 125, 129
Solčava, cerkev, gotski kip Marijin 20
Staneżiče, cerkev 65
Stara Loka, Strahl, slika sv. Lovrenca (Layer) 86
Stari trg pri Ložu, cerkev 17, 51, 59
Sternen, slikar 113, 121, 122, 124, 125, 127, 128
Stična, cerkev 17
— križni hodnik 22
— rokopisi 19
Stopiče, oltarji 55
Strauss, I. A., slikar 71
Straža Dolenja, cerkev 59
Stroj, slikar 102
Suha pri Škofji Loki, cerkev, freske 31, 32, 35
— oltar 54
Sv. Barbara pri Konjicah, oltar 55
Sv. Benedikt v Slov. goricah, cerkev sv. treh kraljev 23
— krilni oltar 23
Sv. Filip in Jakob, freska sv. Krištofa . . . 32
Sv. Janez ob Boh. jezeru, freske 30
— oltarji 55
Sv. Jošt nad Kranjem, prezbiterij, freske . . 32
Sv. Katarina nad Laškim, slika sv. treh kraljev 47, 48
Sv. Križ nad Jesenicami, cerkev 36, 51
Sv. Lenard nad Kostrivnico, gotski kip Marijin 26
Sv. Miklavž nad Čadramom, oltarji 55
Sv. Mohor pri Doliču, cerkev 19
— freske 32
Sv. Ožbalt nad Škofjo Loko, freske 32
Sv. Peter nad Begunjami, cerkev 23
— cerkev, freske 32

Sv. Peter nad Kamnikom, cerkev, gotski strop 29
Sv. Peter na Vrhu, freske 31, 34
Sv. Peter pri Trebelnem, romanska kostnica 17
Sv. Primož nad Kamnikom, cerkev 23
— freske 43
— oltar 54
— znamenje, gotska Pietà 26
Sv. Rok nad Šmarjem, cerkev 68
Sv. Trojica v Slov. goricah, oltarji 74
Svetina, cerkev, gotski kip Madonin 26
— krucifiks 53
Šalek, oltar 55
Šantel S., slikar 125, 129
Škofja Loka, farna cerkev 23
Šmarje, slika Križanje 44
Šmarjeta, cerkev 93
Šmarna gora, cerkev 64
Šmartno pri Kranju, cerkev 64
Špitalič, cerkev 19
Štefic, kipar 146
Št. Janž nad Dravčami, slika Obglavljenje sv. Janeza Krst. 47
Št. Janž na Suhem vrhu, cerkev, gotski kip Madonin 26
Št. Pavel, cerkev 16
Št. Rupert (Dol.), cerkev 23
Št. Vid pri Črnomlju, slika (Potočnik) . . . 84
Šubic Janez, slikar 105
Šubic Jurij, slikar 105, 112
Tabor pri Grosupljem, freske 32
Tinjsko, Sv. Ana, slika Pietà 48
Tomažič, arhitekt 153
Tratnik, slikar 120, 128, 132
Troščine, freska sv. Krištofa 33
Tržič, farna cerkev, freske (Layer) 69
Tunjice, cerkev 64

Universitätsbibliothek Laibach
v Ljubljani
Univerzitetna biblioteka

Tunjice, freske (Layer) 69
— oltar 74
Turnišče, cerkev 29
— freske 19, 30
— prezbiterij 20
Valvasor 56
Vancaš, arhitekt 93
Vavpotič, slikar 112, 120, 131
Velemér, freske 30
Velesovo, cerkev 75
— kip milostne Marije 19
— slike 70
Vesel, slikar 113, 115, 120, 121, 124, 125, 127 128
Vesna, društvo 125, 128
Vincenc iz Kastava, slikar 32
Visoko, Sv. Miklavž, freske 31
Vrba, cerkev, freske 32
Vrbanija, kipar 146
Vurnik I., arhitekt 154
Vurnik I., kipar 96
Vurnik H., slikarica 155
Vuzenica, farna cerkev 19, 21
— oltar 73
Zajec, kipar 145, 146
Zasip, cerkev 65
— slike (Layer) 87
Zupan, slikar 120
Weissenkircher, slikar 70
Wolf Elias, slikar 43, 48
Wolf Janez, slikar 103, 112, 144
Žički samostan, cerkev 19
Žirovnica, cerkev, freske 30
— slika sv. Martina 47, 48
Žlebe, cerkev, oltar 55
Žmitek, slikar 120, 125, 128, 131
Žužemberk, cerkev sv. Nikolaja, freske . . . 30

KAZALO SLIK.

A. Slike v prilogi.

1. **Kamnik**, Mali grad, portal, konec XII. stol.
2. **Draga** pri Stični, apsida, 2. pol. XII. stol.
3. **Sv. Peter** pri Trebelnem, kostnica, svod, zač. XIII. stol.
4. **Ptujska gora**, notranjščina cerkve, XV. stol.
5. **Sv. Peter** nad Kamnikom, notranjščina cerkve, XV. stol.
6. **Škofja Loka**, farna cerkev, notranjščina, konec XV. stol.
7. **Sv. Primož** nad Kamnikom, notranjščina cerkve, 2. pol. XV. stol.
8. **Sv. Peter** nad Kamnikom, gotski strop.
9. **Johannes de Laybaco**, freska v cerkvi na Kamnem vrhu, sr. XV. stol.
10. **Johannes de Laybaco**, glava sv. Marjete na Muljavi (l. 1456.).
11. **Sv. Peter** na Vrhu, sv. Helena, 2. pol. XV. stol.
12. **Suha** pri Škofji Loki, freske, 2. pol. XV. stol.
13. **Križna gora**, cerkev sv. Urha, freska, zač. XVI. stol.
14. **Breg** pri Preddvoru, slikano okno, 1. pol. XV. stol.
15. **Mojster prezbiterija sv. Ožbalta**, svetnica na na Suhi (ok. 1530).
16. **Kamnik**, Mali grad, gotski sklepnik (XV. stol.) in freska (1. pol. XVI. stol.).

17. **Kamnik,** župna cerkev, kipec Matere božje, konec XV. stol.
18. **Sv. Magdalena** pri Sp. Dravogradu, dva kipa, zač. XVI. stol.
19. **Laško,** farna cerkev, nagrobni spomenik (1578).
20. **Šmarje** (Dol.), Križanje, zač. XVII. stol.
21. **M. Planner** (?), sv. Cecilija (1627).
22. **Mrzlava vas,** sv. Miklavž, 2. pol. XVI. stol.
23. **Sp. Dolič,** sv. Andrej, sr. XVII. stol.
24. **Svétina,** krucifiks (detajl), 1. pol. XVII. stol.
25. **Sv. Miklavž** pri Čadramu, oltar sr. XVII. stol., kipi gotski.
26. **Suha** pri Škofji Loki, Jamšek, oltar, 2. pol. XVII. stol.
27. **Sv. Barbara** pri Škofji Loki, vel. oltar (detajl), 2. pol. XVII. stol.
28. **Podbrje** pri Vipavi, oltar (detajl), sr. XVII. stol.
29. **Stopiče,** vel. oltar, zač. XVIII. stol.
30. **Sv. Jurij** pri Tržiču, slikan strop, konec XVII. stol.
31. **Golo,** prižnica (detajl), 1. pol. XVIII. stol.
32. **Golo,** vel. oltar, 1. pol. XVIII. stol.
33. **Slovenjgradec,** farna cerkev, prižnica, sredi XVIII. stol.
34. **Kamnik,** Žale, Fr. Jelovšek, freska vel. oltarja (1730).
35. **Skaručina,** Jamšek, freska, sr. XVIII. stol.
36. **Fr. Jelovšek,** Madona (detajl) pri Sv. Petru v Ljubljani (1734).
37. **V. Mencinger,** sv. Paskal, Kamnik, frančiškani.
38. **V. Mencinger,** sv. Frančišek Sal., Goričane.
39. **F. Bergant,** baron Codelli.
40. **F. Bergant,** stiški opat bar. Taufferer (detajl).
41. **F. Bergant,** sv. Frančišek As. (detajl).
42. **Tunjice,** farna cerkev, sr. XVIII. stol.
43. **Tunjice,** vel. oltar (1782).

44. **Nadgorica,** vel. oltar, 2. pol. XVIII. stol.
45. **Kamnik,** franč. cerkev, kip, 1. pol. XVIII. stol.
46. **J. Potočnik,** podoba barona Cojza.
47. **J. Potočnik,** freska v Tunjicah (1775).
48. **Herrlein,** izgon iz paradiža, zač. XIX. stol.
49. **L. Layer,** sv. Jožef v Zasipu.
50. **L. Layer,** rojstvo.
51. **J. Kremser - Schmidt,** Marijino oznanjenje v Velesovem.
52. **L. Layer,** Križanje (detajl).
53. **L. Layer,** sv. Lovrenc.
54. **Kokra,** vel. oltar, 1. pol. XIX. stol.
55. Karakterističen oltar sr. XIX. stol.
56. **M. Langus,** freska kupole na Šmarni gori.
57. **M. Langus,** podoba Josipine Urbančič.
58. **M. Stroj,** Rojstvo.
59. **J. Wolf,** freska na Vrhniki.
60. **Fr. Tratnik,** Pri delu.
61. **L. Dolinar,** lastni portret.
62. **V. Pilon,** Marij Kogoj.
63. **Tone Kralj,** Tužni rod.
64. **Kralj France,** Akademski dom,
    Kralj Tone, sv. Pavel.
65. **I. Vurnik,** oltar v škofovi kapeli v Trstu.
66. **I. Vurnik,** Zadružna gospodarska banka v Ljubljani.
67. **H. Vurnik,** dekoracija dvorane Zadružne gospodarske banke v Ljubljani.
68. **H. Vurnik,** ornat ljubljanskega knezoškofa.

B. Slike v tekstu.

J. Plečnik: Skica za notranjščino cerkve . . 6
Tloris cerkve v Tunjicah 18
Tomažič: Načrt II. za cerkev sv. Magdalene v Mariboru 24

Tomažič: Načrt III. za cerkev sv. Magdalene v Mariboru 40
I. Vurnik: Skica za fasado v Ljubljani . . . 50
I. Vurnik: Skica za fasado v Ljubljani . . . 56
I. Vurnik: Skica za fasado v Ljubljani . . . 66
Tomažič: Načrt III. za cerkev sv. Magdalene v Mariboru 82
Tomažič: Načrt II. za cerkev sv. Magdalene v Mariboru 98
J. Šubic: Risba 114
B. Jakac: Koncert 130
B. Jakac: Koncert 134
V. Pilon: Motiv iz Primorja 162

VSEBINA.

Predgovor 3
Uvod 7
I. Do reformacije 15
II. Reformacija in XVII. stoletje 39
III. Barok in rokoko 63
IV. Layerjeva doba in XIX. stoletje splošno 79
V. Slovenstvo v umetnosti:
A. Do devetdesetih let XIX. stoletja . . 99
B. Impresionizem in njegovo območje . 111
C. Mladi; kiparstvo in arhitektura . . . 135
Zaključek 157
Stvarno kazalo 163
Kazalo slik 172

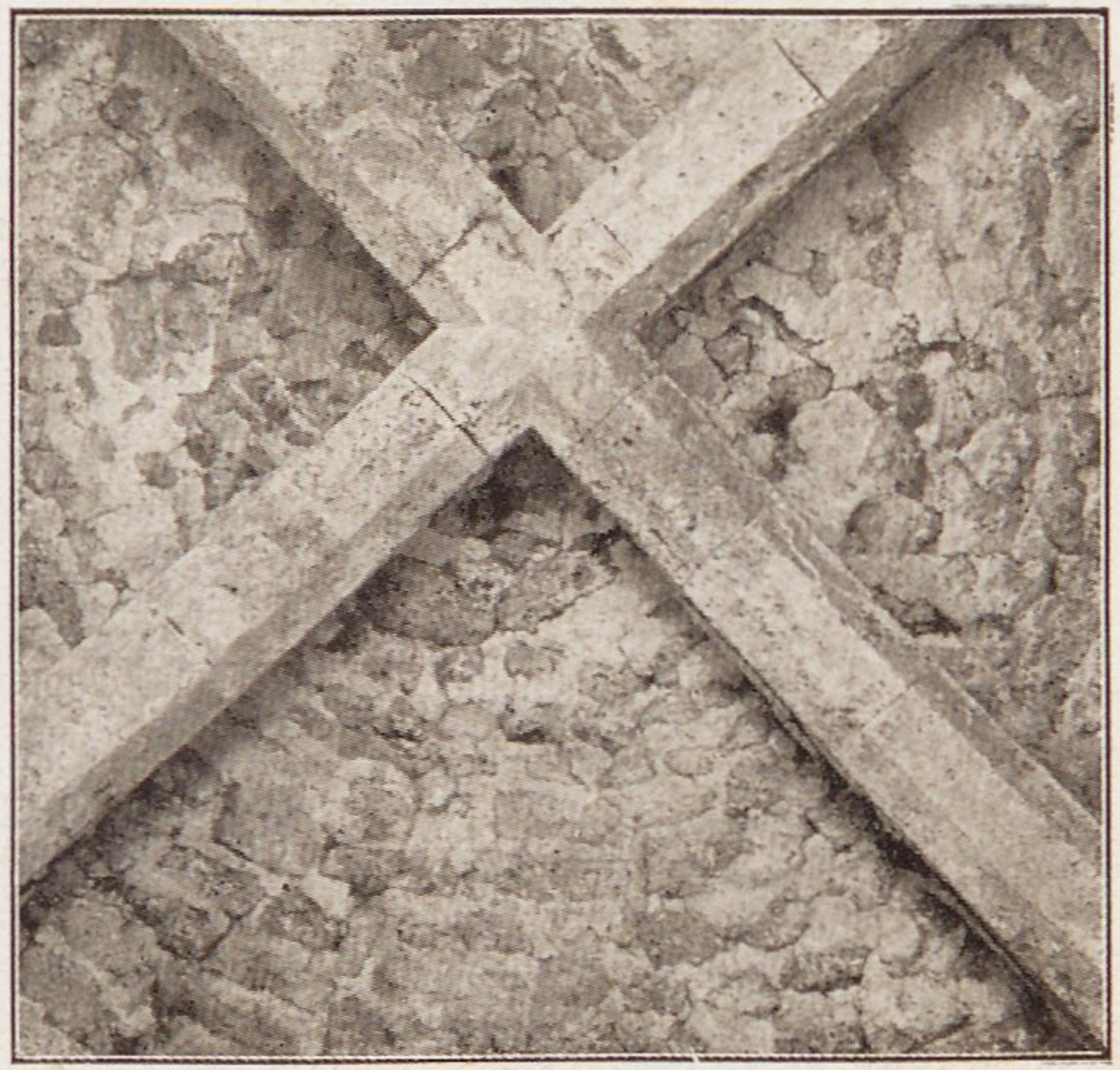
Universitätsbibliothek Technische Universität Graz



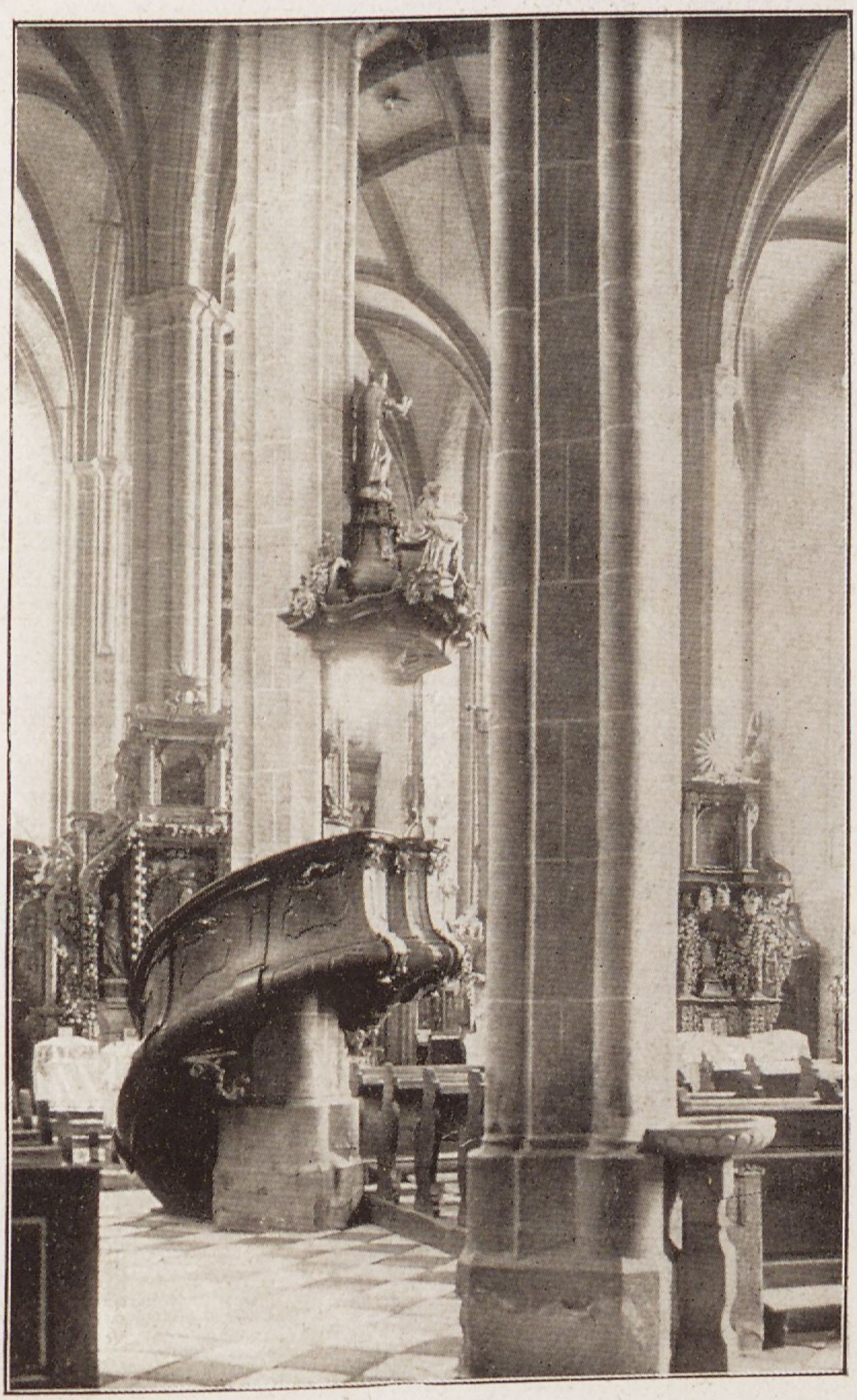
Sl. 1. Kamnik, Mali grad, portal
(konec XII. stol.).



Sl. 2. Draga pri Stični, apsida (2. pol. XII. stol.).



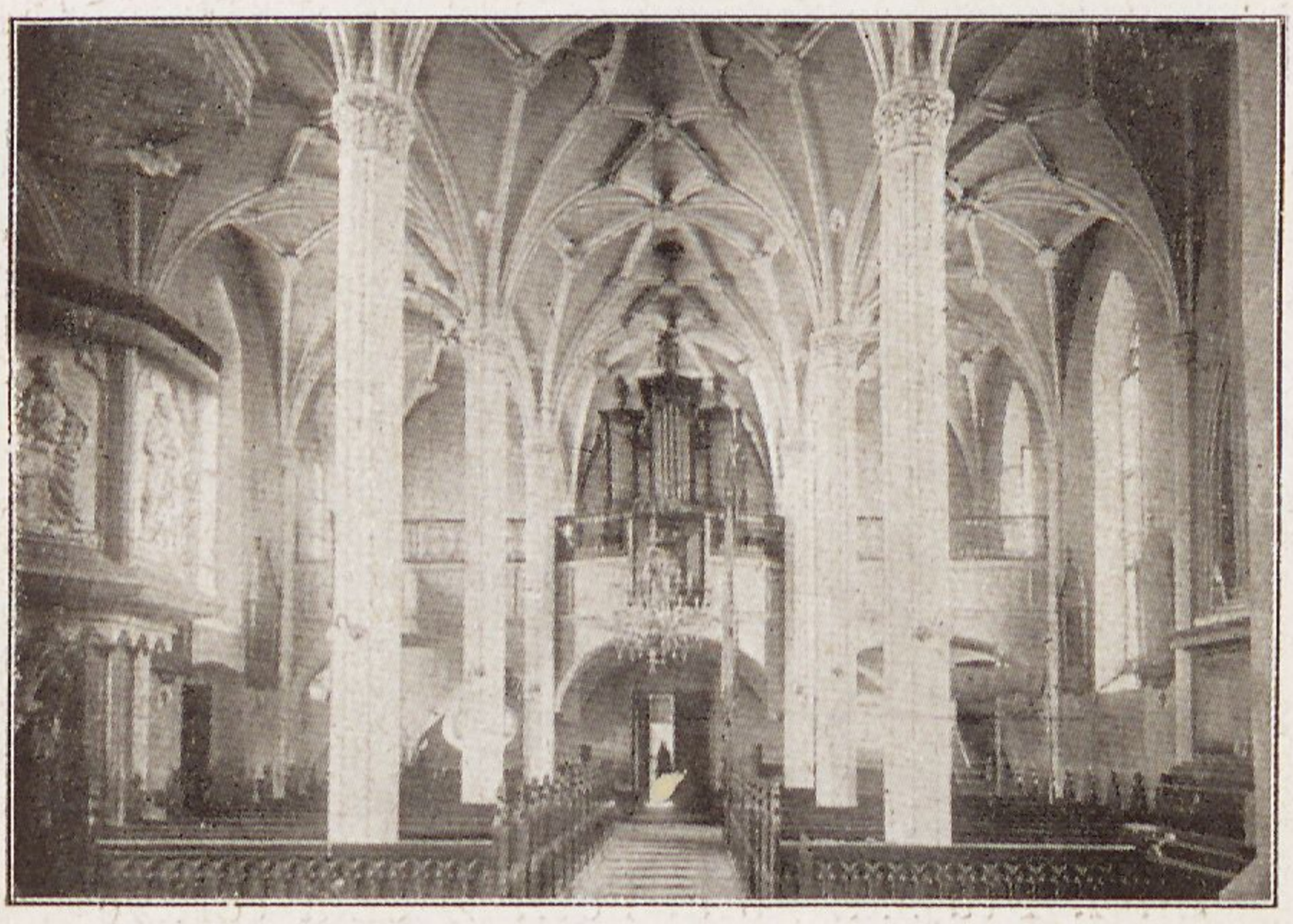
Sl. 3. Sv. Peter pri Trebelnem, kostnica, svod (zač. XIII. stol.).



Sl. 4. Ptujska gora, notranjščina cerkve (zač. XV. stol.).



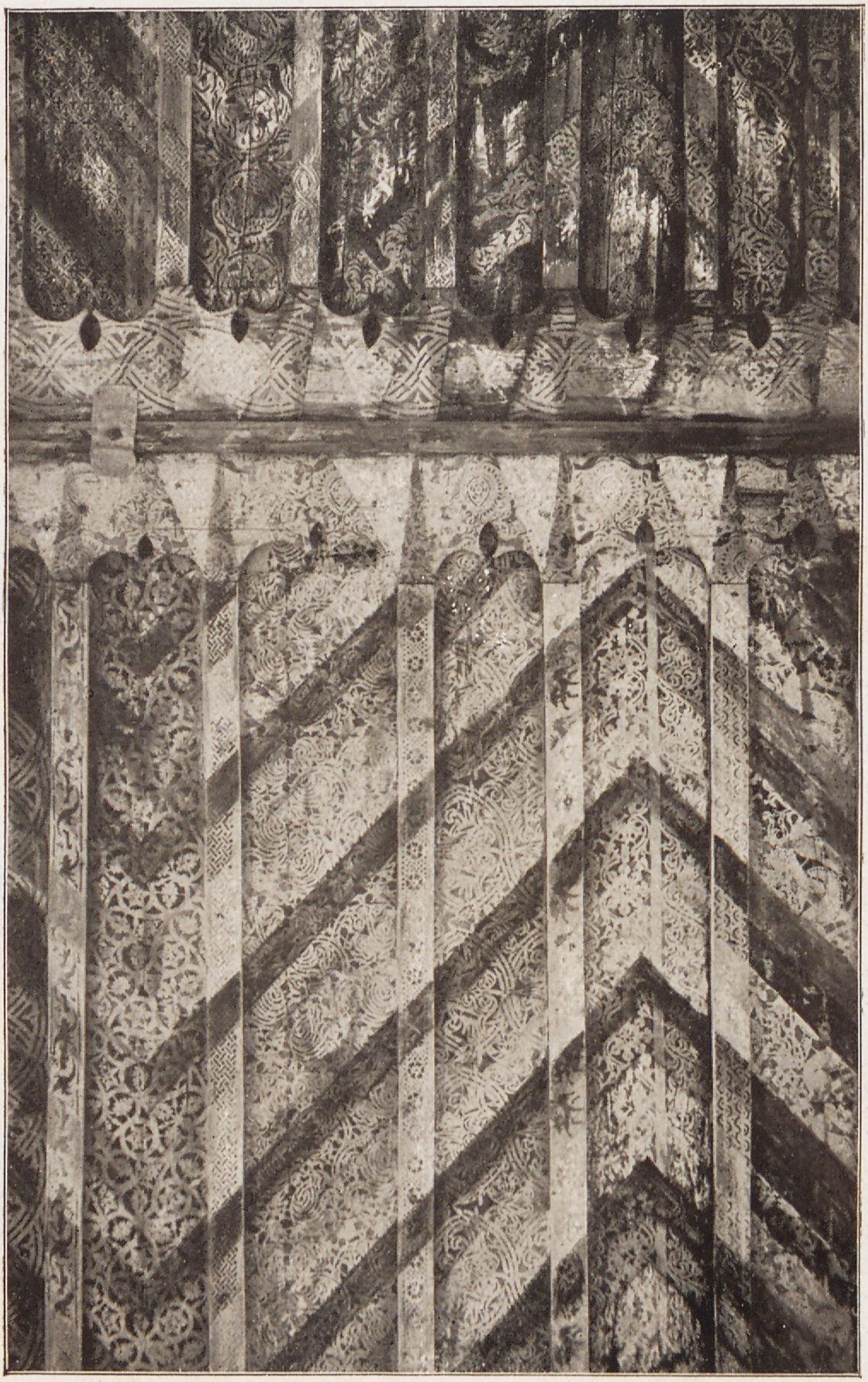
Sl. 5. Sv. Peter nad Kamnikom,
notranjščina cerkve (XV. stol.).



Sl. 6. Škofja Loka, farna cerkev,
notranjščina (konec XV. stol.).



Sl. 7. Sv. Primož nad Kamnikom, notranjščina cerkve (2. pol. XV. stol.).



Sl. 8. Sv. Peter nad Kamnikom, gotski strop.



Sl. 9. Johannes de Laybaco, freska v cerkvi na Kamnem vrhu (sr. XV. stol.).



Sl. 10. Johannes de Laybaco,
glava sv. Marjete na
Muljavi (l. 1456.).



Sl. 11. Sv. Peter na Vrhu, sv. Helena
(sr. XV. stol.).



Sl. 12. Suha pri Škofji Loki, freske
(2. pol. XV. stol.).



Sl. 13. Križna gora, cerkev sv. Urha,
freska (zač. XVI. stol.).



Sl. 14. Breg pri Preddvoru, slikano okno (1. pol. XV. stol.).



Sl. 15. Mojster prezbiterija sv. Ožbalta, svetnica na Suhi (okoli 1530).



Sl. 16. Kamnik, Mali grad, gotski sklepnik (XV. stol.) in freska (1. pol. XVI. stol.).



Sl. 17. Kamnik, župna cerkev, kipec Matere božje (konec XV. stol.).



Sl. 18. Sv. Magdalena pri Sp. Dravogradu,
dva kipa (zač. XVI. stol.).



Sl. 19. Laško, farna cerkev, nagrobni spomenik (1578).



Sl. 20. Šmarje. Križanje (zač. XVII. stol.).



Sl. 21. M. Planner (?), sv. Cecilija (1627).



Sl. 22. Mrzlava vas, sv. Miklavž
(2. pol. XVI. stol.).



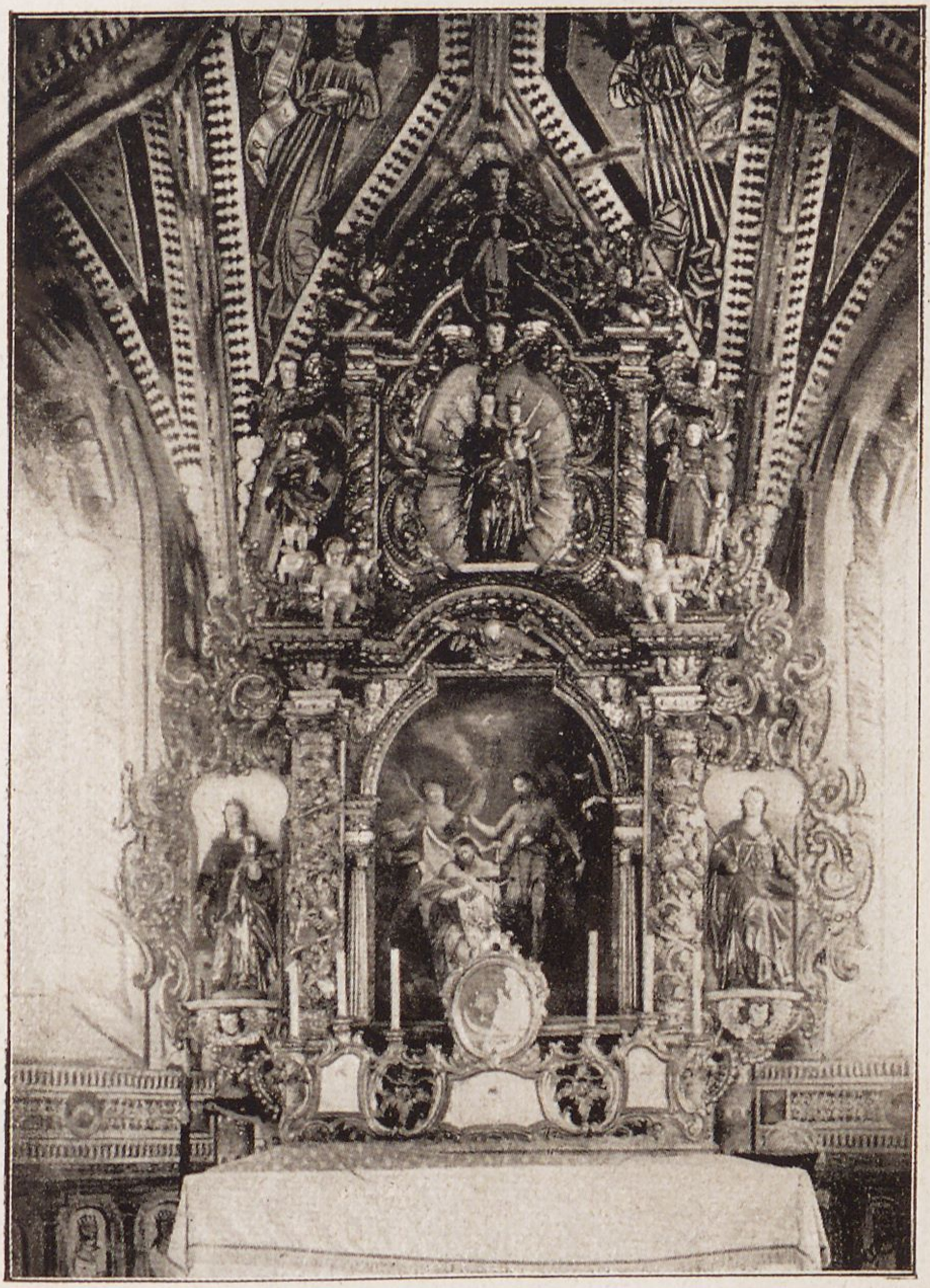
Sl. 23. Sp. Dolič, sv. Andrej (sr. XVII. stol.).



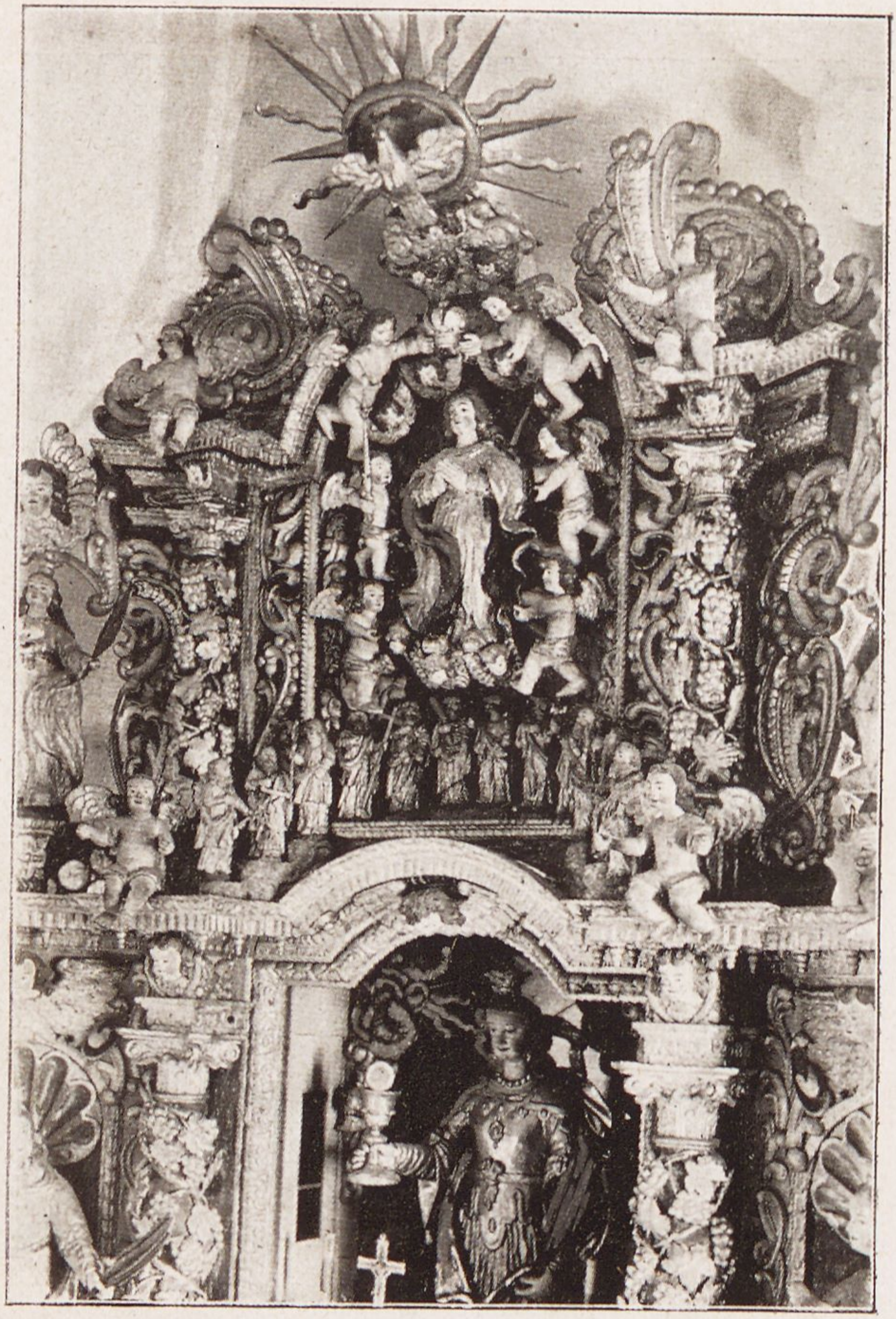
Sl. 24. Svétina, krucifiks, detajl
(1. pol. XVII. stol.).



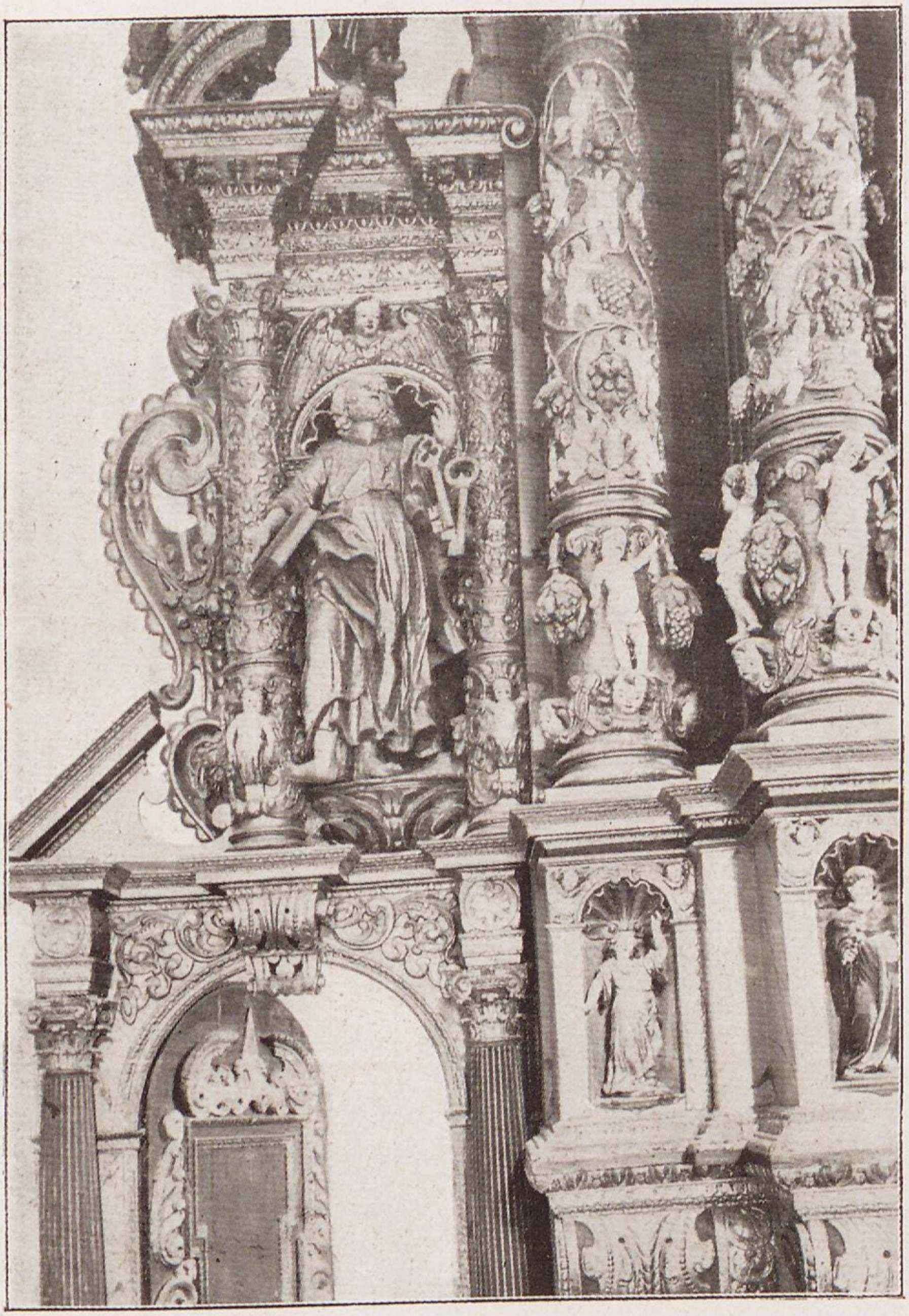
Sl. 25. Sv. Miklavž pri Čadramu, oltar (sr. XVII. stol.), kipi gotski.



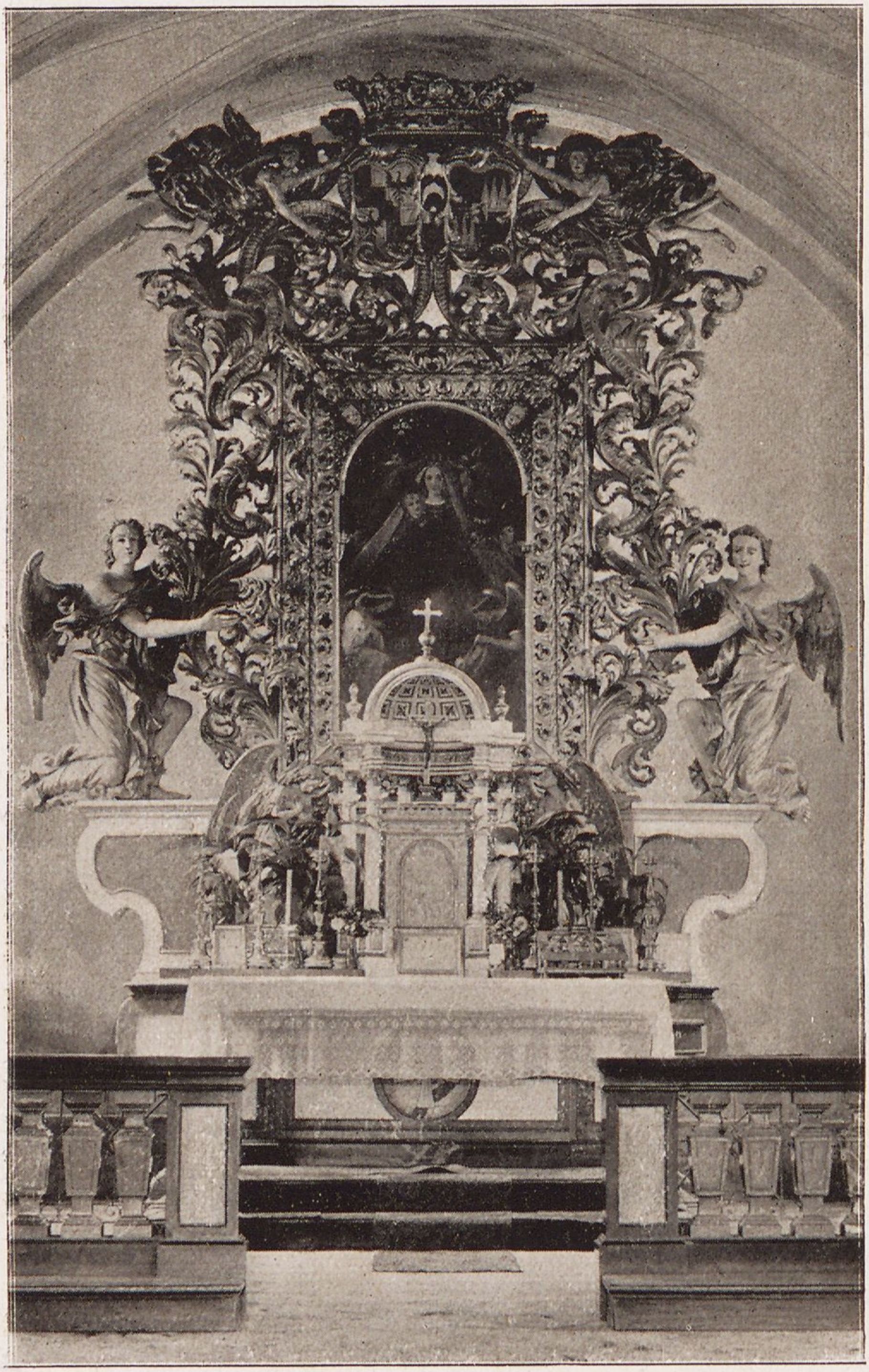
Sl. 26. Suha pri Škofji Loki, Jamšek, oltar
(2. pol. XVII. stol.).



Sl. 27. Sv. Barbara nad Škofjo Loko, vel. oltar, detajl (2. pol. XVII. stol.).



Sl. 28. Podbrje pri Vipavi, vel. oltar, detajl
(sr. XVII. stol.).



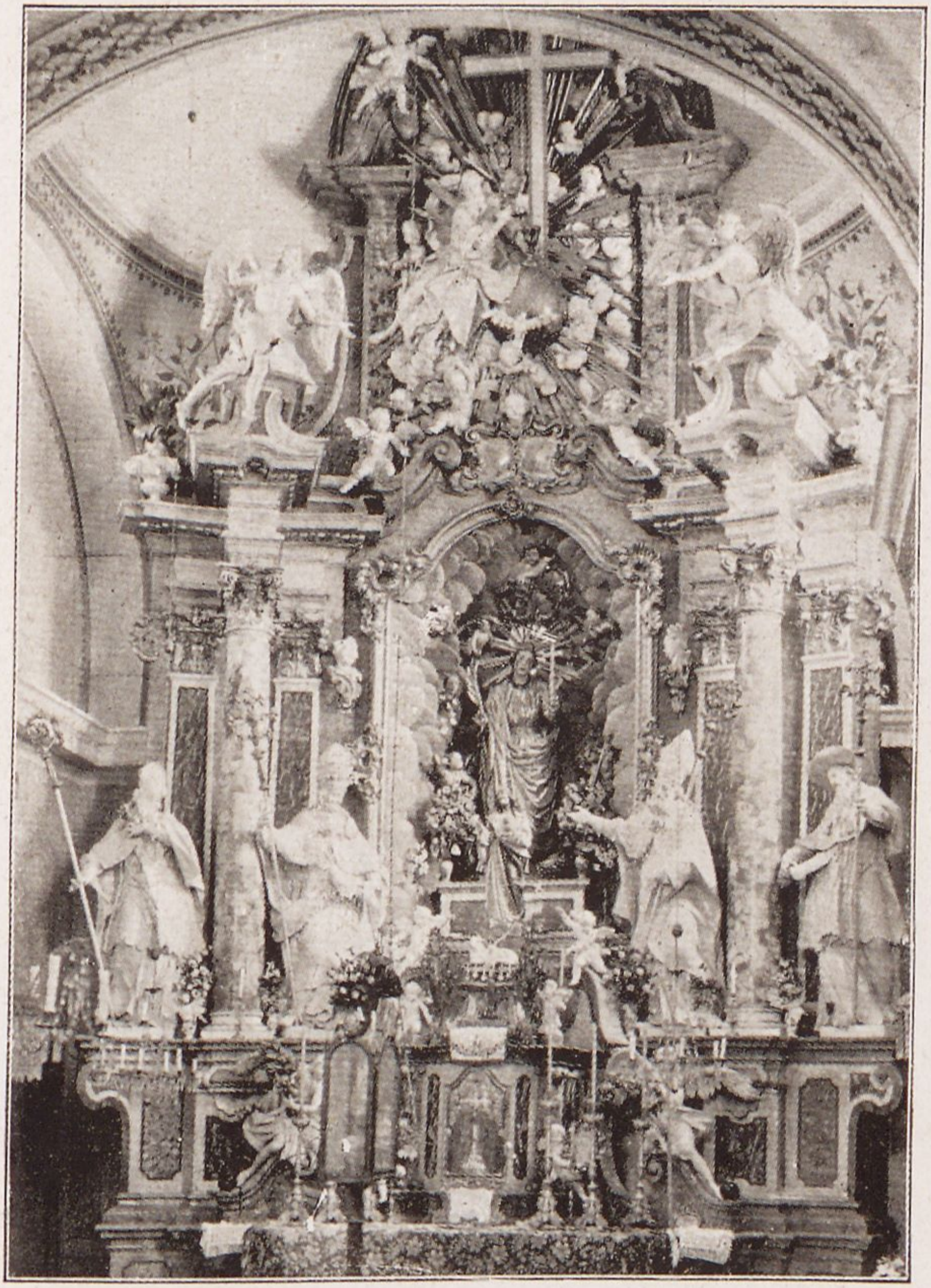
Sl. 29. Stopiče, vel. oltar (zač. XVIII. stol.).



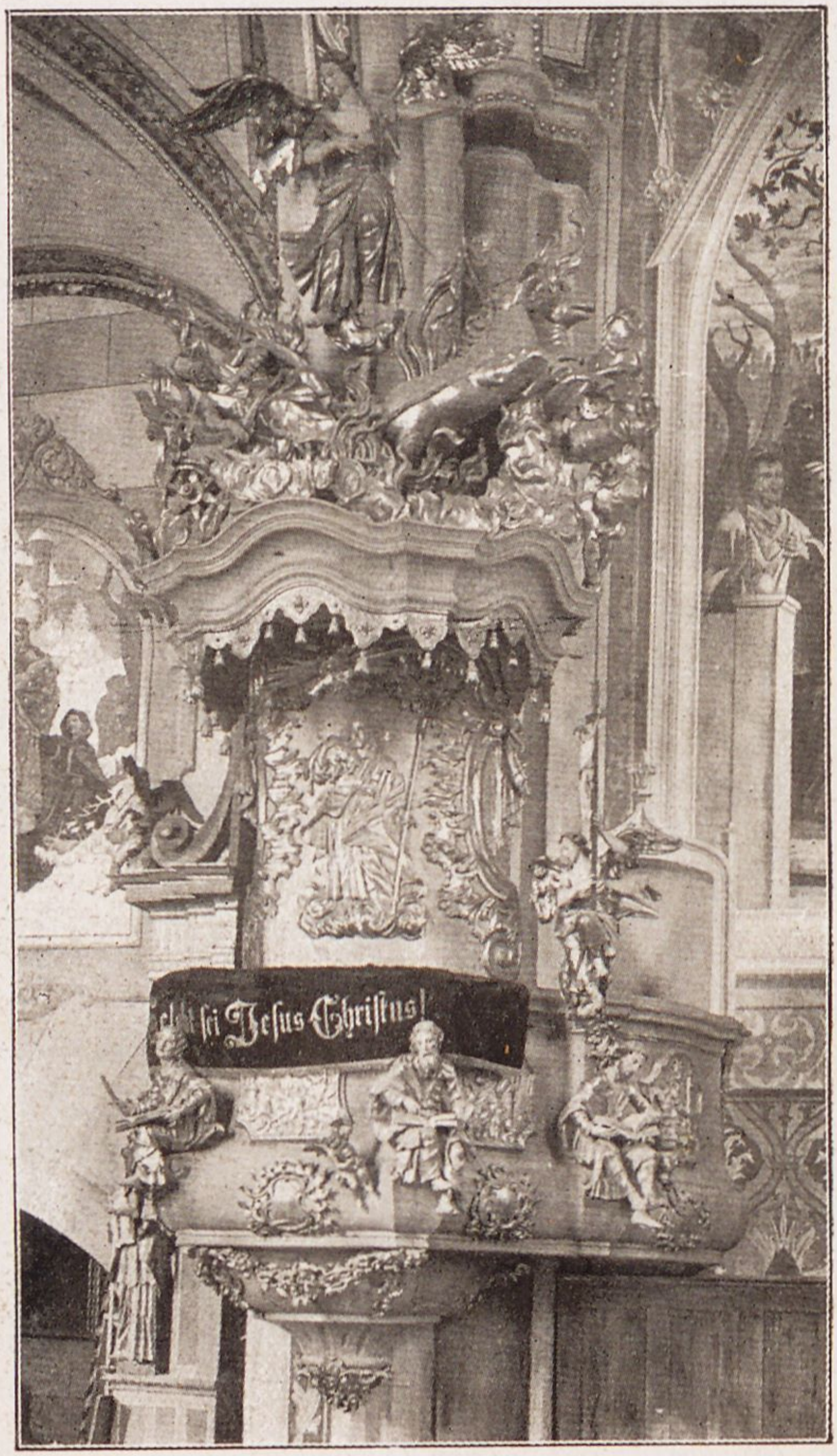
Sl. 30. Sv. Jurij pri Tržiču, slikan strop
(konec XVII. stol.).



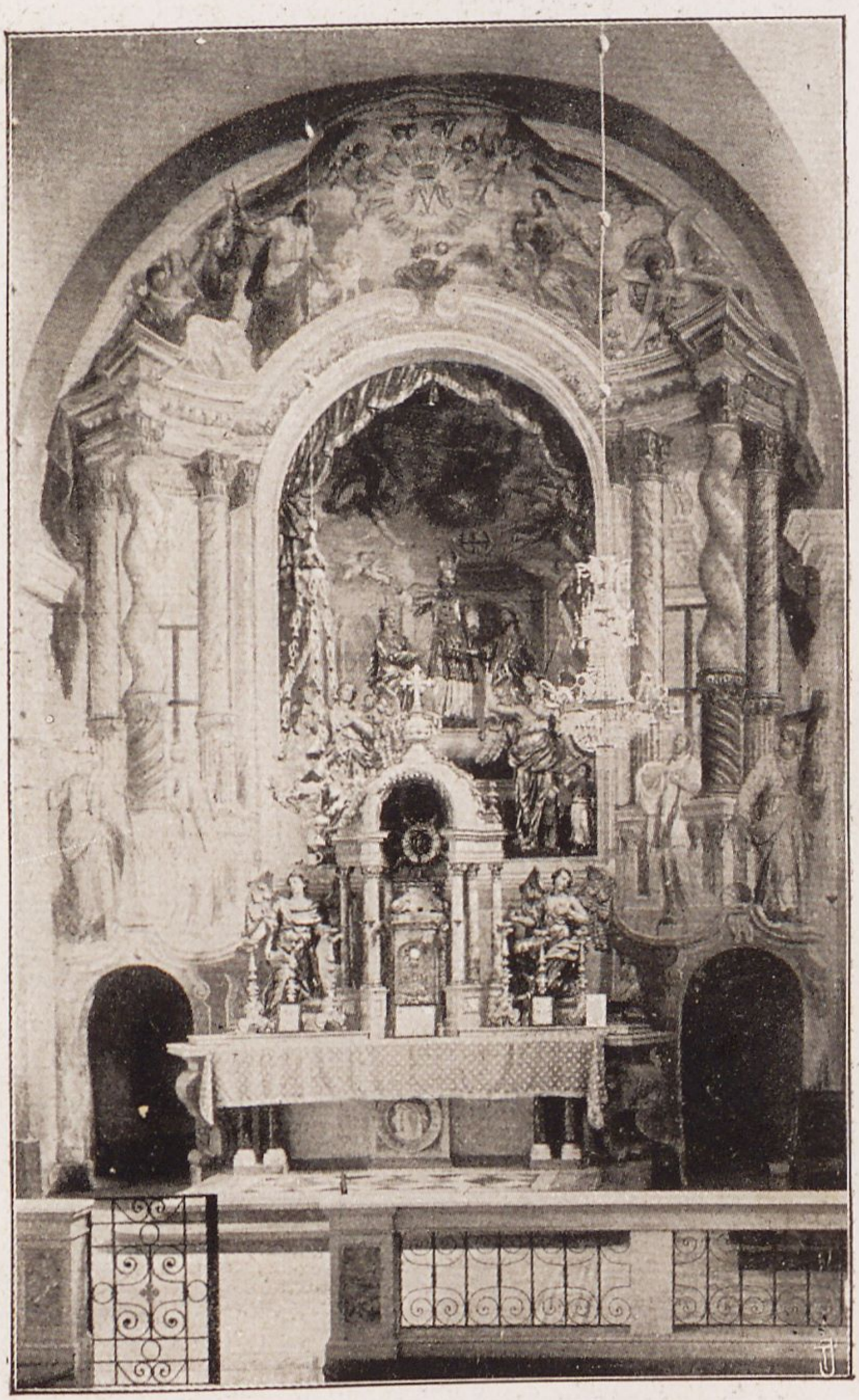
Sl. 31. Golo, prižnica, detajl (1. pol. XVIII. stol.).



Sl. 32. Golo, vel. oltar (1. pol. XVIII. stol.).



Sl. 33. Slovenjgradec, farna cerkev, prižnica (sr. XVIII. stol.).



Sl. 34. Kamnik, Žale, Fr. Jelovšek, freska vel. oltarja (1730).



Sl. 35. Skaručina, Jamšek, freska (sr. XVIII. stol.).



Sl. 36. Fr. Jelovšek, Madona (detajl)
pri Sv. Petru v Ljubljani (1734).



Sl. 37. V. Mencinger, sv. Paskal, Kamnik, frančiškani.



Sl. 38. V. Mencinger, sv. Frančišek Sal., Goričane.



Sl. 39. F. Bergant, Baron Codelli.



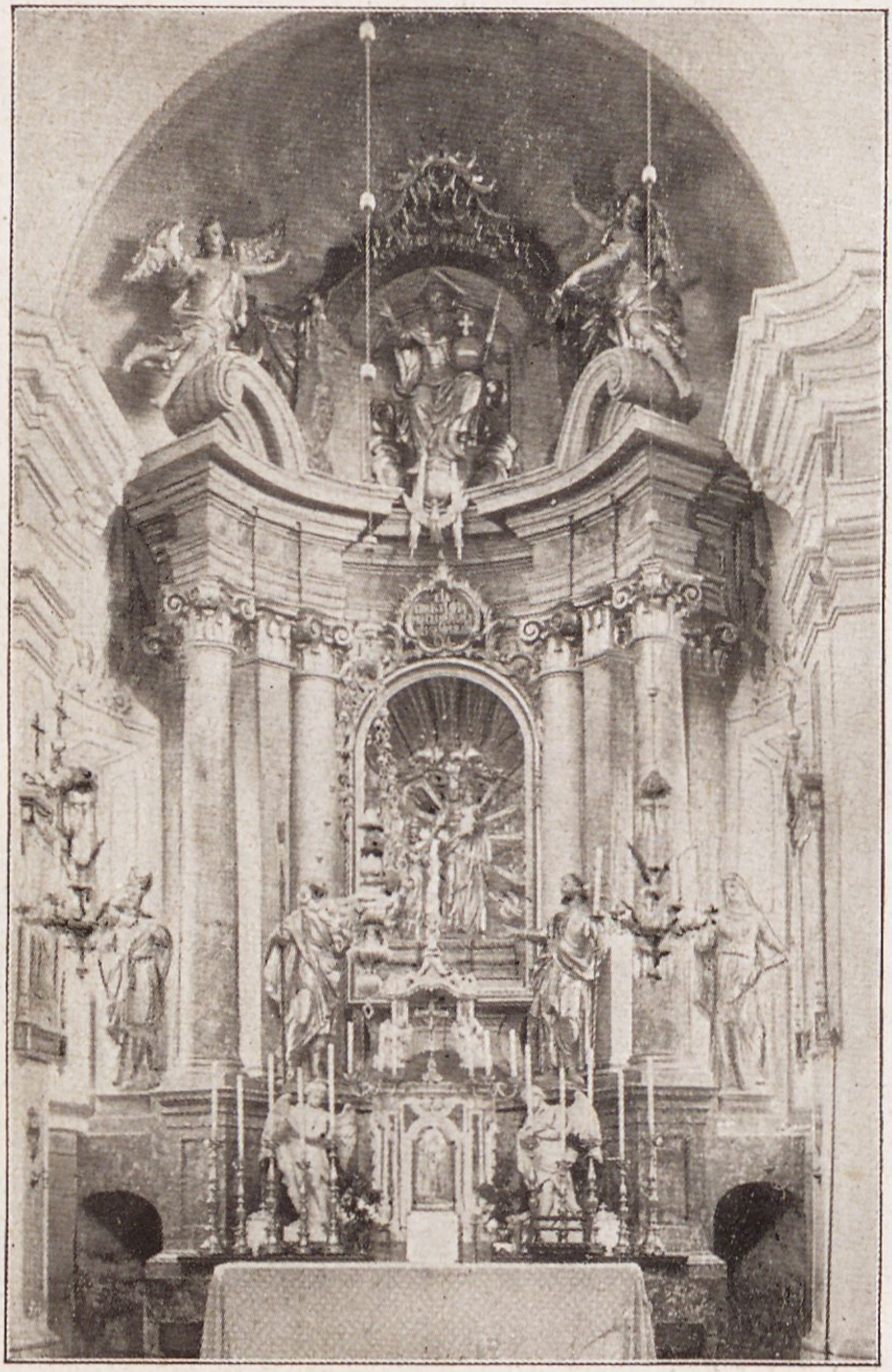
Sl. 40. F. Bergant, stiški opat bar. Taufferer (detajl).



Sl. 41. Fr. Bergant, sv. Frančišek As. (detajl).



Sl. 42. Tunjice, farna cerkev (sr. XVIII. stol.).



Sl. 43. Tunjice, vel. oltar (1782).



Sl. 44. Nadgorica, vel. oltar
(2. pol. XVIII. stol.).



Sl. 45. Kamnik, frančiškani,
kip (1. pol. XVIII. stol.).



Sl. 46. J. Potočnik, podoba barona Cojza.



Sl. 47. J. Potočnik, freska v Tunjicah (1775).



Sl. 48. Herrlein, Izgon iz paradiža (zač. XIX. stol.).



Sl. 49. L. Layer, sv. Jožef v Zasipu.



Sl. 50. L. Layer, Rojstvo.



Sl. 51. J. Kremser-Schmidt, Mar. oznanjenje v Velesovem.



Sl. 52. L. Layer, Križanje (detajl).



Sl. 53. L. Layer, sv. Lovrenc.



Sl. 54. Kokra, vel. oltar (1. pol. XIX. stol.).



Sl. 55. Karakterističen oltar (sr. XIX. stol.).



Sl. 56. M. Langus, freska kupole na Šmarni gori.



Sl. 57. M. Langus, podoba Josipine Urbančič.



Sl. 58. M. Stroj, Rojstvo.

Universitätsbibliothek Graz Universitätszentrum Klagenfurt



Sl. 59. J. Wolf, freska na Vrhniki.



Sl. 60. Fr. Tratnik, Pri delu.



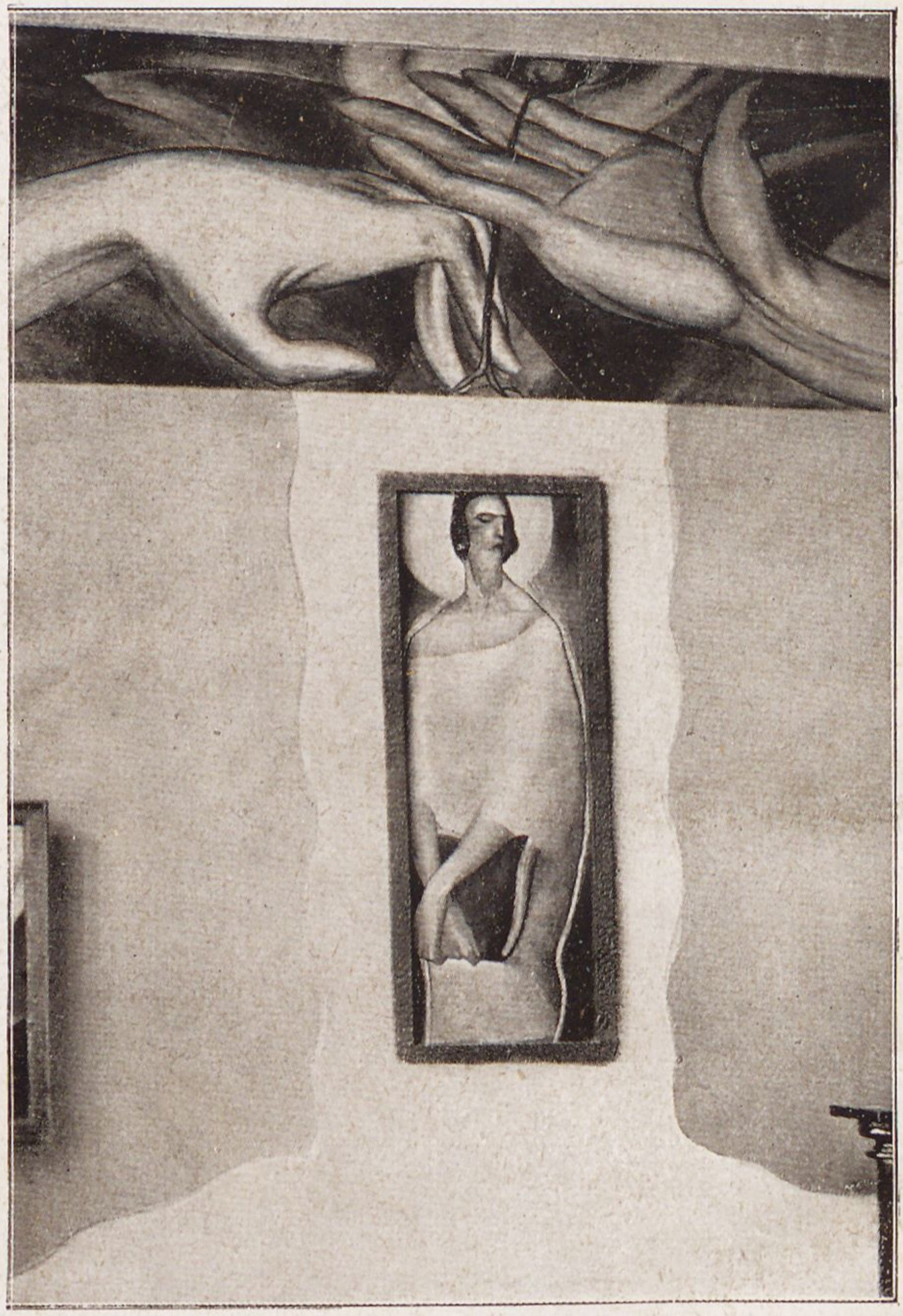
Sl. 61. L. Dolinar, lastni portret.



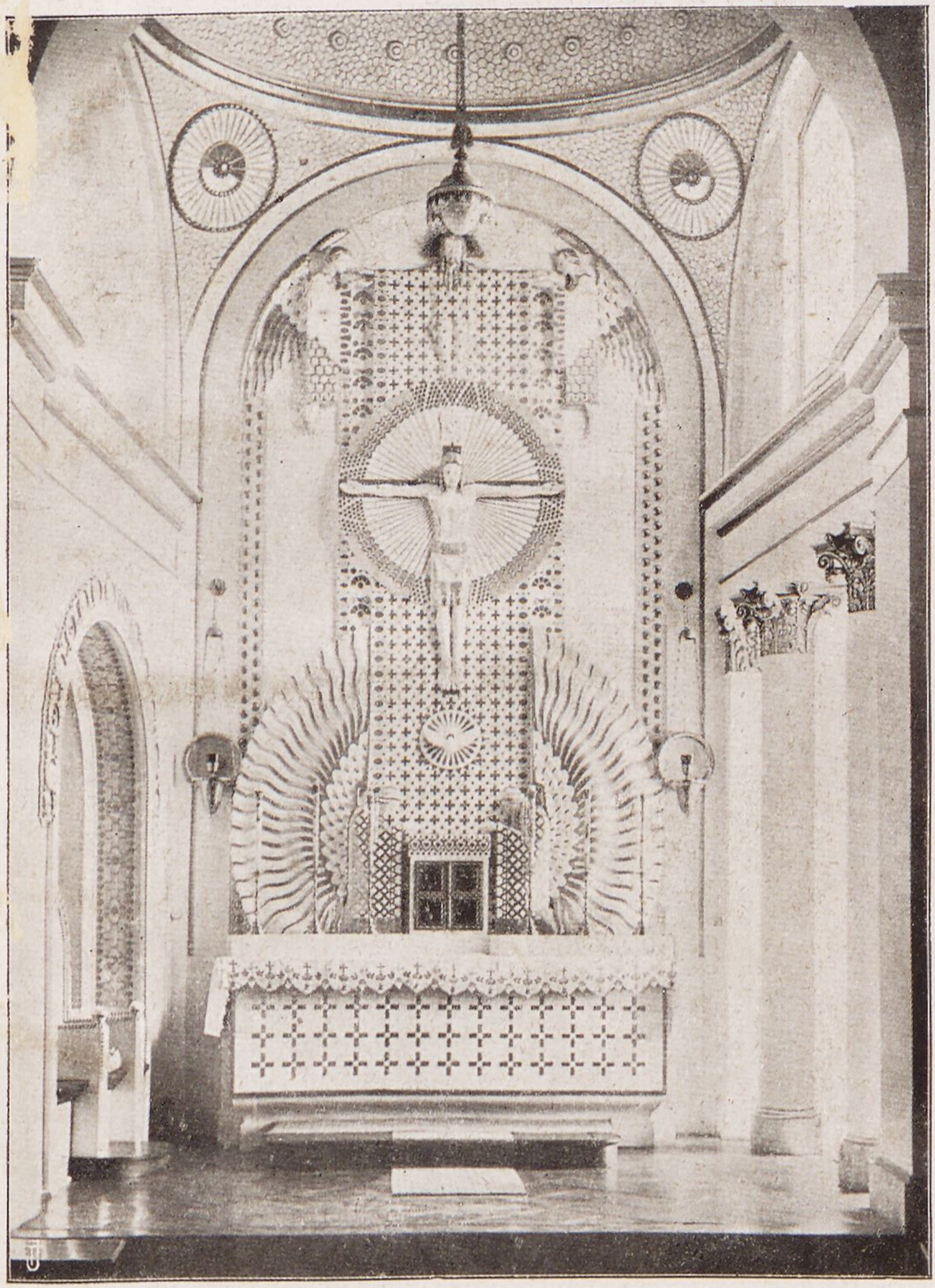
Sl. 62. V. Pilon, Marij Kogoj.



Sl. 63. Kralj Tone, Tužni rod.

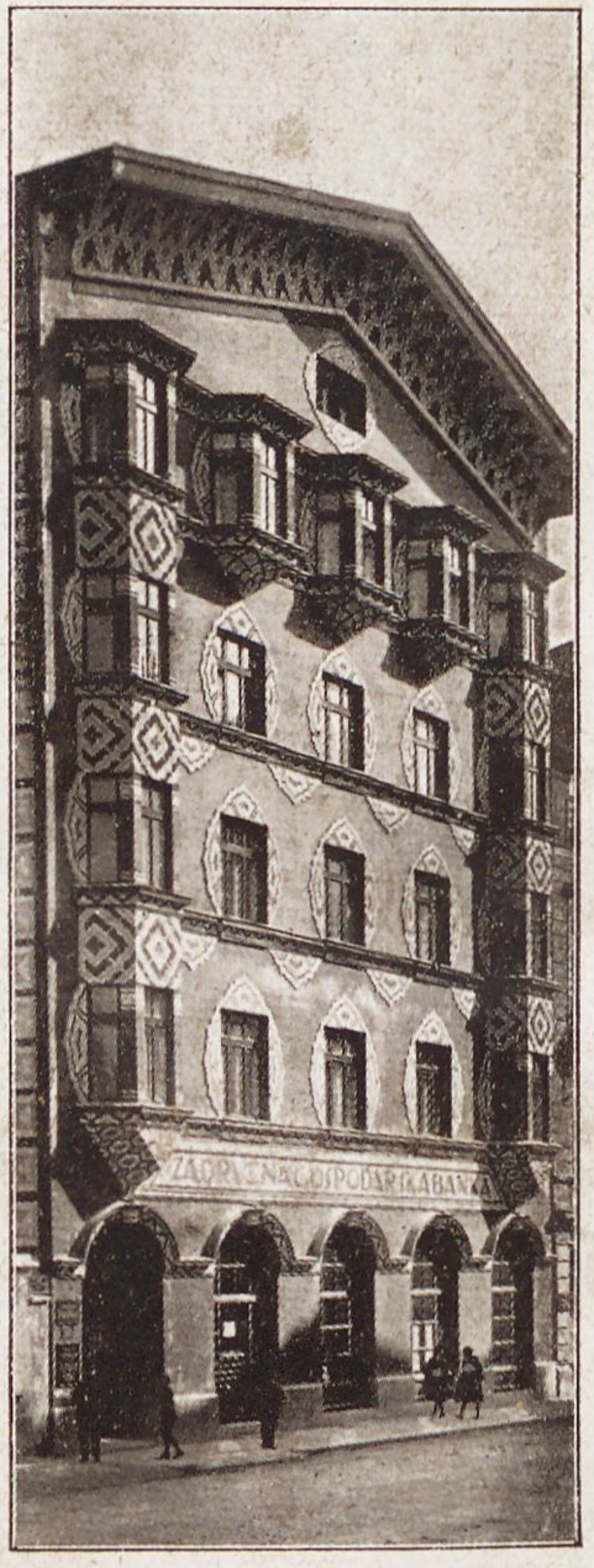


Sl. 64. Kralj France, Akademski dom;
Kralj Tone, sv. Pavel.

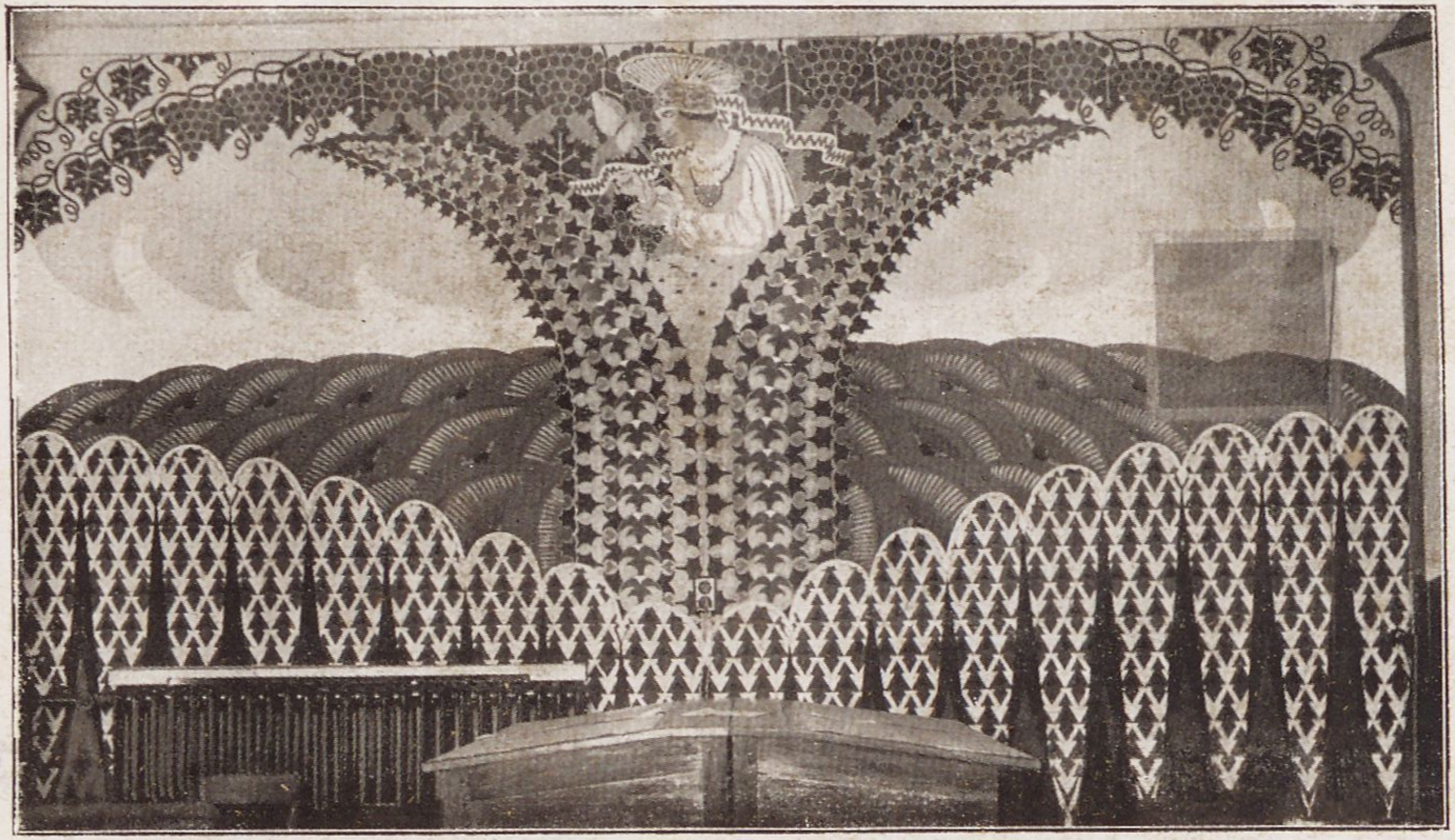


Sl. 65. I. Vurnik, oltar v škofovi kapeli v Trstu.

Univerzitetna knjižnica v Ljubljani



Sl. 66. I. Vurnik, Zadružna gospodarska banka v Ljubljani.



Sl. 67. H. Vurnik, dekoracija Zadružne gospodarske banke v Ljubljani.

Univerzitetna knjižnica Ljubljana
Leibach



Sl. 68. H. Vurnik, ornat ljubljanskega knezoškofa.

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS 2
0000018660 3