

SLIKARSTVO V SLOVENIJI V XVI. IN XVII. STOLETJU

FRANCE STELE

Namen mojega poročila ni dokončno obravnavati ta za našo umetnostno zgodovino izredno aktualni problem, temveč samo podati v velikih črtah pregled gradiva, nakazati nekaj vidikov za njegovo umetnostno-zgodovinsko presojo in zavzeti stališče do vprašanja renesanse pri nas. Iz doslej še precej nepregledanega števila spomenikov, posebno za XVII. stol., sem izbral samo tisto, kar se mi zdi posebno značilno ali važno, ker je datirano ali ker je avtor znan.

Pregled gradiva se opira na tehnične in ikonografske skupine, ker se mi zdi, da prav ta metodološko preprosti način obravnavanja spomenikov tega obdobja že sam omogoča neke sklepe, ki ne bodo nekoristni pri končni umetnostnozgodovinski poglobljeni obravnavi. Take skupine so stensko slikarstvo, oltarno ali sicer na arhitekturne pogoje vezano slikarstvo, tabelno slikarstvo, dekorativno slikarstvo in grafika. Pod ikonografskim vidikom pa nabožno in profano slikarstvo, portret, krajina, žanr, tihožitje, historične teme, alegorije in sl.

V skupini stenskega slikarstva so na začetku z l. 1502 datirane freske na Križni gori kot najpomembnejši spomenik kasno gotskega realizma pri nas, ki pa jih ni mogoče ločevati od zadnjih desetletij XV. stol. Podobno velja za Jezersko. Več renesančnih potez pa kaže znamenje v gozdu pri Crnogrobu, nagrobna slika v Marenbergu iz ok. 1520 ali Oznajenje v dominikanskem križnem hodniku v Ptuj. Za zaključek teženj druge pol. XV. stol. smatramo še vedno sv. Primoža nad Kamnikom iz ok. 1504, ki pomeni največji uspeh stenskega slikarstva pri nas na križišču gotike z renesanso. Posebno skupino, v kateri prevladujejo severno renesančne poteze in rahli odmevi »Donaustila«, predstavlja slikarija v ladji in na zunanjščini slavoloka pri sv. Janezu ob Bohinjskem jezeru, v prezbiteriju v Sp. Besnici, v Sliynici pri Grosupljem in na zunanjščini v Bodeščah (dat. 1524). Podobno je z ostanki v ladji Malega gradu v Kamniku in v Dednem dolu. Zopet nekoliko drugače se izraža ista stopnja odmikanja se gotskemu izročilu v Praprečah pri Lukovici (dat. 1524) in v Britofu pri Kranju. Vpliv stila paralelnih gub kažejo slikarije med oporniki na zunanjščini cerkve v Šaleku pri Velenju, Marijina slika na prehodu skozi obrambni stolp v Bistri in sv. Krištof v Tupaličah, ki je izrazito koroški. Zelo rustikalno inačico na renesančnih vzorih zgrajenega dekorativnega načina predstavlja skupina Čelovnik in kapela sv. Martina na Svetih gorah. Zelo značilno pa se ob teh spomenikih, ki so nastali v glavnem v drugem in tretjem desetletju XVI. stol., uveljavljajo v prvi

polovici tega stoletja tri skupine: furlanska, krog Trubarjevega »krovaškega malarja« meštra Tomaža iz Senja in delo Jerneja iz Loke. Med seboj sicer te skupine niso ožje povezane, tudi njihova zemljepisna izhodišča so različna, vseeno pa izražajo vse tri za prvo polovico XVI. stol. značilno upadanje umetniško ustvarjalne moči in prevladovanje poljudnega okusa. Za nas je najzanimivejši Jernej iz Loke, ki se je razvil iz domačih razmer in je z deli najštevilnejše dokumentiran. Slikal je stenske slike v solidni fresko tehniki, pa tudi lesene stropce. Glavna dela so nastala med 1520 do 1540 na Gorenjskem, posebno v loški okolici, v Soški dolini in v Slovenski Benečiji. Od furlanskega sosedstva je prevzel nekaj poljudno prebavljenih renesančnih vplivov, tu in tam pa je vpletel tudi kak samostojno opazovan motiv. Furlanska paralela njemu je Gian Paolo Thanner, ki je deloval okr. 1501 najprej v Čedadu, nato v Tarčentu. Tudi on se ni dvignil preko obrtnega izvrševanja prostorsko krasilno dokaj solidnih del, pomenja pa Jerneju nasprotni pol: medtem ko izhaja Jernej iz dediščine poznogotskih delavnic, je Thanner ves v območju poljudno prikrojene beneške renesanse. V Slovenski Benečiji, Soški dolini in našem Primorju se njegovo delo srečuje z Jernejevim. Na naših tleh so njegove slikarije v Svinem in v Borjani pri Bovcu iz okr. 1520; soroden mu je slikar prezbiterija cerkve Matere Božje v Kontovelju pri Trstu. Pod Trubarjevim »krovaškim malarjem« pa razumemo skupino del na Dolenjskem z Nadleskom pri Starem trgu, kjer je podpisan, z Maršičami in Taborom pri Grosupljem na čelu, ki se po svoji poljudni renesančni noti približuje v prvi polovici XVI. stol. odmirajoči istrski lokalni šoli, kakor jo predstavlja delo Antona iz Kaščerge (Padua) v Draguči in v Humu. To splošno podobo stenskega slikarstva v prvi polovici XVI. stol. dopolnjuje še par posameznih del, kakor veliki Krištof na zunanjščini v Vrzdencu in žal zarestavirane slikarije v prezbiteriju podružnice sv. Katarine pri Braniku. Zanimiv epigon tega stanja je slikar ladje cerkve v Iški vasi, ki uporablja tako izročeno kakor tudi novo manieristično ikonografijo. V sliki Pohoda Treh kraljev je ustvaril delo, ki učinkuje resnično monumentalno.

Iz prve polovice XVI. stol. so se nam ohranili tudi prvi pomembnejši primeri profanega slikarstva, ki pa so po večini postali žrtev zadnje vojne. Popolen ciklus poslikave dvorane v stolpu je bil odkrit v Gracarjevem turnu (Tolsti vrh) na Dolenjskem iz okr. 1520—30. Zveza s freskantskimi delavnicami pozne gotike je očitna, tematika in obdelava pa sta renesančni. Slike so predstavljale Samsona, podirajočega tempelj; Dalilo, ki Samsonu reže lase; »čarovnika« Virgila; borbo dveh bradačev; dva muzikanta v vinorodni pokrajini; Herkula; pelikana in feniksa. Velika škoda je, da so propadle tudi slikarije v eni izmed sob starejšega dela gradu Otočec, ki so bile nekako iz istega časa kakor prejšnje. Glavni temi so bili za takratni čas značilni prizori z zajci: ples z zajcem, zajec lovec itd. Ohranila sta se samo dva prizora zunaj na pomolu, ki pa ikonografsko nista čisto jasna. Zelo pomembna je bila tridelna slika, odkrita na grajskem dvorišču v Mokronogu. Bila je za kako desetletje starejša od prejšnjih in odlične kvalitete. Predstavljala je v obsežno komponirani pokrajini na desni grad, na levi lovca s psi, pred katerimi beži zajec, v sredi pa v gosti šumi lov na ptice. Tudi v razvalini turjaškega gradu so



Sl. 99. Sv. Primož nad Kamnikom, podružna cerkev; del slike Treh kraljev; 1504
Sv. Primož près de Kamník, succursale; partie de l'autel des Trois Mages; 1504

se v prostorih nad lutrovsko kapelo pokazali ostanki slikarij iz prve polovice XVI. stol.; po psih in živalih sodeč je šlo za lovske prizore.

V drugo polovico XVI. stol. uvajata z l. 1547 datirana slikarija na oboku zakristije v Dvoru pri Polhovem Gradcu in z l. 1555 datirana slikarija na renesančnem oboku zapadnega trakta samostana v Stični. Prva predstavlja primer renesančne vitične ornamentike, ki je odslej prevladala tudi pri nas; opazimo jo konec stol. tudi na obokih križnega hodnika v Stični. Slikarija iz l. 1555 pa predstavlja drugi tip dekoracije z gosto listnato mrežo vitic s cvetovi in ptički; še bolj gosto listnata je bila slikarija v gradu Hmeljniku, kjer je bila posebno dragocena freska zgodbe o usmiljenem Samarijanu v pokrajini s pogledom na Hmeljnik; to je bila najstarejša pri nas znana upodobitev takega domačega kraja.

Iz druge polovice XVI. stol. so slike za oltarji pod baldahini na Dvoru pri Polhovem Gradcu, predstavljajoče svetniške postave, sv. Družino, Zaročno sv. Katarine, Spreobrnjenje sv. Pavla in Mučeništvo sv. Vida. Gre za obrtniško delo z uporabo renesančnih ikonografskih vzorov.

Najpomembnejši spomenik stenskega slikarstva tega časa pa je notranjščina kapele, t. i. lutrovske kleti, v bližini gradu v Sevnici iz okrog 1580. Arhitekturno dokaj razčlenjeni obokani prostor je ves prekrit s figuralnimi slikarijami, ki so zasnovane po samostojnem ikonografskem

programu, ki ne kaže več zvez s srednjeveškim izročilom. Iz slike Poslednje sodbe, kjer manjka upodobitev peklenskih muk in nekaterih drugih potez, sklepamo, da je bil naročnik luteran, kar daje temu spomeniku še večjo kulturnozgodovinsko vrednost. Kvaliteta slikarije je odlična. Slikar je bil vsekakor italijansko šolan. Verjetneje kakor v graškem krogu, kjer se je takrat začel uveljavljati italijanski vpliv, bi smeli avtorja iskati med koroškimi slikarji tistega časa.

Iz konca XVI. ali zač. XVII. stol. je slikarija v cerkvi sv. Ane v Lješah pri Prevaljah. V dekoraciji nastopa nov način, za katerega je značilno zavojčevje. Na slavaločni steni sta naslikana v gotskih oblikah dva oltarja, na slavaloku pa v duhu srednjeveškega izročila Marijino oznanjenje. Dve večji kompoziciji predstavljata Tri kralje in Vnebovzetje. V prezbitteriju in pod korom so slike apostolov; doprsne podobe apostolov so naslikane tudi v posvetilnih križih. V dekoraciji na oboku prezbitterija prevladujejo renesančne vitice, sadeži, cvetlice in angelske glavice. Pri slikanju je bilo očitno udeleženih več rok, časovno pa ni med njimi večjih razlik. Ikonografsko odločujejo vzori iz visoke renesanse, delavnica pa je severnjaška.

Iz časa okr. 1600 bo tudi slikarija v prezbitteriju cerkve sv. Ahaca v Mislinjski dolini. Tudi tu se v ornamentiki uveljavljajo zavojčevje, angelske glavice in sadni obeski. Tri večje kompozicije predstavljajo Tri kralje, Kronanje Marijino in Rojstvo Jezusovo. Stil je severnjaški, presojajo pa močno ovirajo preslikave.

Pomembna dela so nastala v prvih treh desetletjih XVII. stol. v znamenju katoliške obnove po pobudi škofa Hrena; ker so ta dela izredno dokumentirana po Hrenovih zapiskih, je za našo zgodovino umetnosti tem večja škoda, da se od njih ni prav nič ohranilo. Šlo je za velika naročila, ki so jih izvrševali v stolnici v Ljubljani, v Gornjem gradu in pri Novi Štifti slikarji Anton Plumental ml. iz Celovca, Nikodem Weissmann iz Beljaka, Krištof Weissman iz Beljaka in Matija Plainer; po Hrenovi smrti pa v kapeli sv. Rešnjega telesa ljubljanske stolnice Janez Gladič. Da se je način teh slikarjev gibal v okviru severnega manierizma, z gotovostjo lahko sklepamo iz ostankov v prezbitteriju stolnice v Krki na Koroškem in iz redkih ohranjenih oljnih slik. V risbi se je ohranila samo kompozicija Weissmannove slike Ustanovitelji cerkve sv. Nikolaja, ki potrjuje to domnevo.

Razpoloženju severnega manierizma ustreza tudi poslikava zunanjsčine ljubljanske mestne hiše, ki jo je po Dolničarju izvršil Antonio Gerici. V duhu ikonografije za poslikavo mestnih hiš na severu je program obsegal Sibile, Justitio, sodbi Salomonovo in Kambizovo, Temperantio, Fortitudo in Sapientio.

Z l. 1619 so datirane slike pod zvonikom v Gostecah: Žalostna Mati božja, Jezus pokliče Petra pri ribjem lovu, Mučeništvo sv. Andreja itd. V rastlinski motiviki dekoracij se uveljavlja pasijonka. Kvaliteta je obrtniška, ikonografska odvisnost od manierističnih vzorov očitna.

Iz l. 1622 so slikarije v južni stranski apsidi opatijske cerkve v Celju, kjer se v dekoraciji uveljavlja bršljanov list in zavojčevje. V prevladujočo dekoracijo so na oboku vključeni apostoli, nad vzhodnim okno pa Kristusov medaljon. Vrednost te slikarije je predvsem v dekorativnosti.



Sl. 100. Bohinj, podružna cerkev sv. Janeza; del slikarije na slavoloku; okrog 1520
Bohinj, succursale sv. Janez an lac partie de la peinture sur l'arc de triomphe; 1520 env.

Iz zgodnjega XVII. stol. je prezbitenij v Biču pri Št. Vidu pri Stični; na oboku je naslikan Bog oče, obdan od angelov in evangelistov, kar ustreza srednjeveškemu ikonografskemu izročilu, novo pa je, da je Kristus nadomestil Očca. Na stenah sta naslikana konjenika sv. Jurij in Martin.

V ta čas spada tudi obsežna in dokaj pomembna slikarija v prezbiteniju župne cerkve na Selih pri Slovenjgradcu. Tu nad figuralnim, kakor od dvajsetih let XVI. stol. dalje pogosto tudi drugod, prevladuje dekorativna stran. Rastlinska motivika ustreza renesančni, kakršno pri nas poznamo z majolik. Figuralno predstavlja Boga očeta, evangeliste, angele, Sodnika in skrajšano upodobljeno sodbo. Slikarija je zanimiv primer aplikacije renesančnih dekoracijskih pobud po domači delavnici.



● Sl. 101. Sevnica, lutrovska klet; del slikarije na slavaloku; okrog 1580
 Sevnica, cave de Luther au château; partie de la peinture sur l'arc de
 triomphe; 1580 env.



Sl. 102. Sevnica, lutrovska klet na gradu; del slikarije na oboku; okrog 1580.
Sevnica, cave de Luther au château, partie de la peinture sur la voûte, 1580 env.

Ko so okrog l. 1620 obokali notranjščino romanske bazilike v Stični, so jo tudi poslikali. Pri zadnjih delih v notranjščini so bile ugotovljene na stenah velike stoječe postave svetnikov, natančnega ikonografskega programa pa ni bilo mogoče ugotoviti. Iz istega časa — in mogoče celo delo iste delavnice — utegne biti po zadnji vojni odkrita poslikava ladje župne cerkve v Šmarjah pri Ljubljani.

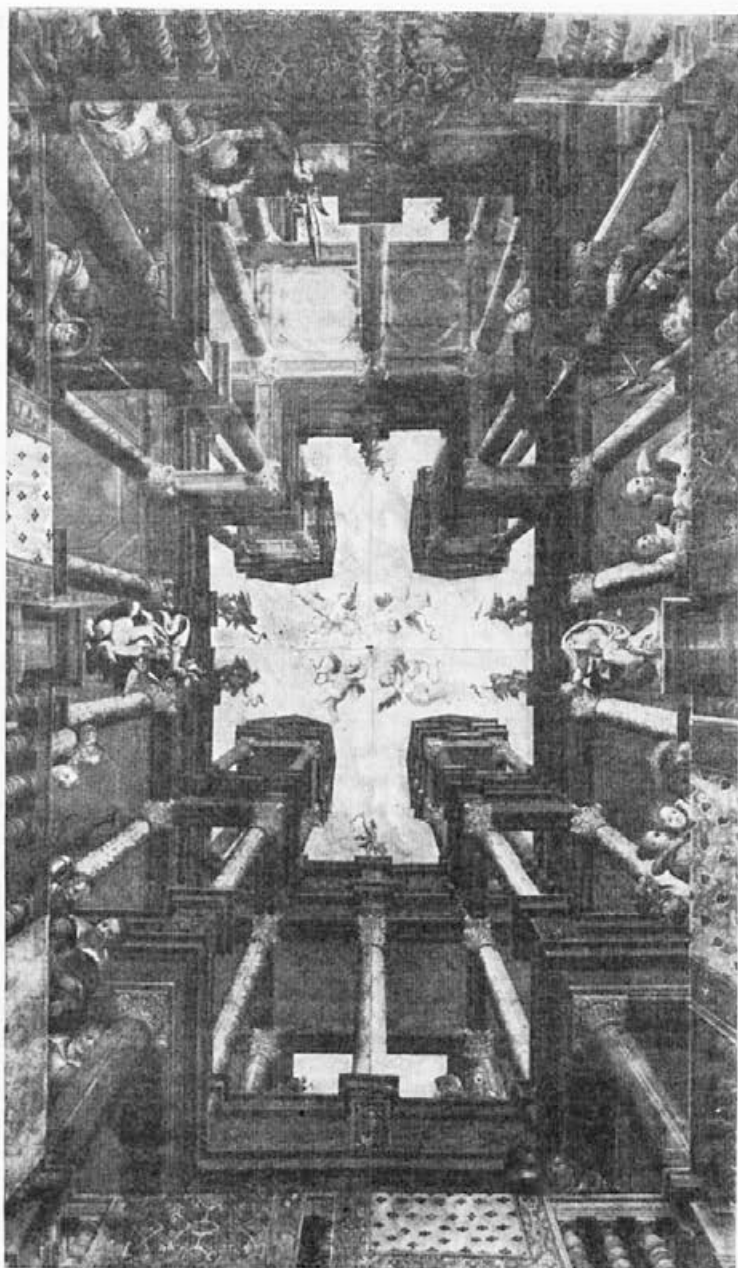
Z l. 1644 je datirana slikarija na obokih prezbiterija v Crngrobu. Slikarija je dosledno dekorativna in variira renesančno manieristične motive stiliziranih rastlinskih delov in krilatih angelskih glav s sadnimi obeski. Slikarija je pri nas značilen primer manieristične dekoracije. Njeno prvotno barvitost kviri počrnela rdeča barva, kar pogosto opažamo tudi pri drugih slikarijah tega časa. Sorodna crngrobski je poslikava obokov cerkve sv. Marije v Žlebeh. Razen ornamentike je naslikana tod tudi sv. Marjeta in Kronanje Matere božje. Zadnja raziskovanja so ugotovila, da so bile tudi stene crngrobskega prezbiterija figuralno poslikane. Po ugotovitvah za oltarjem in ob orglah kaže, da gre za dokaj kvalitetno slikarijo mogoče koroške delavnice.

Z l. 1645 so datirane slikarije v prezbiteriju cerkve sv. Petra pri Stražišču pri Kranju. V dekoraciji se uveljavljajo za ta čas značilni sadni obeski, figuralni del predstavlja evangeliste nad okni in na oboku Petra, ko prejema ključ.

Nekoliko mlajša je slikarija z zelo bogato razvito akantovo ornamentiko v grobnici pod župno cerkvijo v Škofji Loki.

Iz srede in tretje četrtine XVII. stol. je bila vrsta v gradu Turjaku ugotovljenih stenskih slikarij, ki so pa žal propadle. Tako je slikarija v »bolnici« predstavljala slabo ohranjene na belež slikane motive, angele z grbi in mitološke figure na vozovih na oblakih. V eni izmed sob je bila ugotovljena slikarija z sadnimi venci. Vsa poslikana je tudi župna cerkev levo pri vhodu v grad. Slikarija je bila monotona; figuralne motive so obdajali okviri s hrustančastimi motivi, naslikani kot bi bili izdelani v štukaturi. Na slavaloku je bilo naslikano Oznanjenje, na obokih pa angeli z orodji Kristusovega trpljenja. Najmlajše so bile slike na bogato štukaturno okrašenih obokih zveznega hodnika v prvem nadstropju; predstavljale so mitološke motive.

Med najpomembnejše spomenike stenskega slikarstva tretje četrtine XVII. stol. spada notranjščina župne cerkve na Trati v Poljanski dolini. Tehnično je izvršena v glavnem v pravem fresku, kvaliteta je odlična, slikar pa je bil italijansko šolan severnjak; na severni steni ladje je verjetno njegov avtoportret. Ikonografski program je samostojen, podobno kakor sto let prej v Sevnici, ni pa še popolnoma pozabljeno izročilo srednjeveških vzorov. Na vzhodni steni je naslikan oltar tipa zlatih oltarjev, ki utegne biti nekoliko mlajši kakor ostala slikarija. V loku nad naslikanim oltarjem je čisto v srednjeveškem duhu upodobljeno Marijino oznanjenje z Detetom s križem čez ramo. Na oboku prezbiterija so poleg dveh prizorov iz življenja sv. Janeza Krst., Marijine zaroke in Darovanja v templju še štirje cerkveni očetje. V loku, ki deli oboke ladje v dve poli, so apostoli; v vzhodni poli na temenu je Kronanje Marije, ob straneh angeli, Rojstvo in Darovanje v templju. V zahodni poli pa je Poslednja sodba s Sveto Trojico in Marijo in Janezom Krst. (Deisis). Lok v južno



Sl. 103. Celje, stara grofija; strop; okrog 1600
 Celje, »Stara grofija«; plafond; 1600 env.

kapelo je posvečen sv. Antonu Pad. Poleg Sevnice je ta slikarija najpomembnejši spomenik manierizma pri nas in nam vsaj delno nadomesti ne več ohranjena dela Hrenovega kroga.

Drugi izredni spomenik, dvorana v generaliji gradu Podbrežje v Beli Krajini iz druge polovice XVII. stol., je žal pred našimi očmi propadla, ohranjena pa je vsaj delno v fotografijah. Stene dvorane so bile poslikane z arhitekturnimi motivi s svedrastimi stebri, s cvetličnimi vazami in z alegoričnimi postavami. V oglih so se odpirali pogledi na vrtno nasade. Tako se v tem za naše razmere izredno bogatem delu prvič srečamo z manierističnim iluzionizmom v smislu odpiranja sten prostorov na strani, katerega glavni zastopnik konec XVII. stol. je Valvazorjev sodelavec Nizozemec Almanach z žal v zadnji vojni precej poškodovanimi slikarijami v Bokalcu pri Ljubljani. V to skupino spadajo tudi v gradu Soteska uničene slikarije in slikarija v vrtnem paviljonu istotam. Pomemben spomenik te smeri je tudi kapela v gradu na Bledu. Po odkritju figuralnih kompozicij in bogatih arhitekturno iluzionističnih kombinacij je to danes eden najučinkovitejših zgodnje baročnih poslikanih prostorov pri nas. Rahli iluzionistični zagoni so značilni za slikarije na oboku oratorija v Mekinjah pri Kamniku. Brez znakov bližajoče se baročne dinamičnosti so še slikarije na oboku letnega refektorija minoritskega samostana v Ptuj, ki proslavljajo konec XVII. stol. v baročnem duhu izvršeno arhitekturno preoblikovanje samostana; isto velja za nekoliko starejšo slikarijo na oboku stopnišča v gradu Begunje na Gorenjskem z mitološkimi prizori in v dvorani gradu Grm pri Novem mestu z upodobitvami bitk in z drugimi motivi.

Tako smo v Valvasorjevem času dosegli prag baroka, ki ga pa tudi zadnja omenjena skupina ni več sama prestopila. Ta korak je storilo šele Quaglijevo delo. V Valvazorjevi grafični zbirki v Zagrebu pa se nam je ohranilo delavniško gradivo slikarja Jurija Bobiča (Wubitsch) iz Most pri Kamniku iz srede XVII. stol., ki je, če je A. Mejač pravilno prebral napis na stenskih slikarijah (pokazale so se ob potresu l. 1895 v prezbiteriju v Mostah pri Kamniku, kjer se je ohranila tudi Bobičeva nagrobna plošča), poslikal l. 1644 ta prezbiterij s ciklom Trpljenja Jezusovega. Ostanki iste tematike so se ohranili v nekdanjem prezbiteriju v Radomljah, ki po stilu pripadajo Bobičevemu času in so mogoče tudi njegovo delo. Pričajo nam o slikarju konservativne smeri, ki se ikonografsko opira na severnjaške manieristične vzore in je njegova kvaliteta povprečna. Zanimivi za nas so grafični listi, ki jih je Valvazor pridobil od Bobiča za svojo zbirko. Nudijo nam vpogled v delavniško gradivo povprečne takratne slikarske delavnice našega XVII. stol. Ti grafični listi so skoraj izključno nizozemski (rodbrina Sadeler, Goltzius itd.); tudi med avtorji prevladujejo Nizozemci od romanistov dalje; močno je upoštevan Rubens; od Italijanov Tizian in J. Palma ml.; od Francozov J. Callot; od Nemcev Dürer. Med temi listi najdemo severnjaško mnogofigurno Križanje, ki je v našem tabelnem slikarstvu večkrat zastopano; poleg prizorov muke Kristusove in bibličnih tem so tu redke alegorije, mitološke teme in žanr ter vzorci za takrat priljubljene iz renesančnih grotesk izpeljane krasilne motive. Podoba o predbaročni umetnosti, kakor jo dobimo iz teh listov in iz Valvazorjeve zbirke sploh, je ta, da je v XVII. stol. v povprečni sli-



Sl. 101. Petrovče, podružna cerkev, stranski oltar; slika Marijinega oznanenja, Matej Plainer, 1605

Petrovče, succursale, autel latéral; peinture L'Annonciation, Matej Plainer, 1605

karski delavnosti pri nas veljal skoraj izključno severni okus in so naprednejše pobude vezane na osebna stremljenja posameznikov iz višjega družbenega sloja.

Druga skupina spomenikov obsega oltarno ali sicer na po arhitekturi ustvarjene okvire vezano slikarstvo v tempera, največ pa v oljni tehniki. Starejšo obliko predstavlja krilni oltar, ki ga od začetka XVII. stol. dalje izpodrine »zlati oltar«. Iz srede XVI. stol. so krila iz Mrzlave vasi v Narodni galeriji v Ljubljani, ki jih je poslikal severnjaško šolani slikar

v načinu, v katerem se mešajo renesančni vplivi s prevladujočo severno delavniško tradicijo.

Iz tretje četrtine XVI. stol. je trikrilnik pri sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah. Oznanjenje na zunanosti kril in mnogofigurno križanje na hrbtni strani pričata, da je slikar severnjak in da v njem še rahlo odmeva izročilo donavskega stila.

V isti cerkvi je še drug krilni oltar iz okr. 1623, ki je poslikan s prizori iz pasijona po nemško manierističnih predlogah.

Primer prehoda od oltarja z gibljivimi krili k negibljivemu trikrilniku, pri katerem se začenja razvoj zlatih oltarjev, je oltar v župni cerkvi v Petrovčah, čigar krila je l. 1605 poslikal Matej Plainer. Tudi za Plainerja, ki je po poreklu Salzburžan, je značilen alpski manierizem.

Na krilne oltarje se naslanjajo krilne orgelske omare, ki obdrže to obliko skozi vse XVII. stol. Najpomembnejše so se ohranile pri sv. Krištofu nad Laškim, na Bregu pri Ptujju in — kot največji ohranjeni primer — na Ptujski gori. Vse pripadajo več ali manj sredi stol. Dobro kvalitete sta posebno Breg in Ptujška gora. Ikonografski program obsega Oznanjenje na zaprtih krilih, sveta orglarja Davida in Cecilijo pa na odprtih krilih. Slikarija ima severnjaški značaj.

Oltarno slikarstvo ima v dobi zlatih oltarjev podrejeno vlogo. V dobi razcveta te vrste v sredi in v drugi polovici XVII. stoletja prevladuje umetno rezbarstvo in podobarstvo toliko, da slike sploh odpadejo. Kolikor tudi sedaj nastopajo, imajo že po vlogi in namenu podrejen pomen, ker jih potegnejo pred glavno plastično skupino v neprazničnem času in imajo tako podobno vlogo kakor zaprta krila pri krilnih oltarjih. Deloma je njih namen tudi ta, da varujejo skupine v glavnih vdolbinah pred prahom. Bolj redko nadomeščajo slike glavno kiparsko skupino, kakor npr. slike M. Skobla v Slovenj Gradcu iz 1633—38 ali slike v oltarjih župne cerkve v Vitanju, katerih eno je signiral l. 1663 Simon Juda Stupan iz Konjic. Ikonografsko zanimive slike (Kristus v grozdnih stiskalnicah, Mučeništvo tovarišev sv. Ahaca) so v stranskih oltarjih pri M. B. na Gorci pri Mariboru. Kvalitetne slike domače delavnice so bile v treh oltarjih v grajski kapeli v Ortneku. Ena je bila signirana s H. G. G. 1641. V zgodnji dobi zlatih oltarjev sploh večkrat opažamo, da so bile predele ali krila poslikana. Taka je npr. predela stranskega oltarja pri sv. Katarini nad Laškim z zelo sproščenim načinom slikanja iz okr. 1600. Prav mikavne so sličice na stranskih oltarjih pri sv. Janezu v Bohinju ali na velikem oltarju pri sv. Primožu nad Kamnikom iz okrog 1628 ter na stranskih oltarjih v Vihru pri Št. Rupertu, kjer slikarija prevladuje. Beneški značaj se kaže verjetno po posredovanju Gradca na slikah na krilih oltarja v južni apsidi župne cerkve v Laškem in na stranskih oltarjih v Gornjem Doliču.

Izjemoma so se uveljavile mesto kiparskih nagrobnih plošč tudi nagrobne slike. Iz konca XVI. stol. izvira epitaf rodbine Khisl v cerkvi na Pristavi pri Polhovem Gradcu. Slikarija je renesančno sproščena, ikonografsko pa se značaj epitafa izraža v sliki na dve skupini razdeljene rodbine pokojnega. Kasnejši primer take slike je ohranjen iz l. 1670 v cerkvi sv. Ane na Zgornjem Tinjskem, kjer donatorji častijo žalostno M. B. Slika je bila naročena v Ptujju.



Sl. 105. Sele pri Slovenjem Gradcu, župna cerkev; obok prezbiterija; prva četrtina 17. stol.

Sele près de Sloveni Gradec, église paroissiale; voûte du chœur; premier quart du 17^e siècle

Iz časa okr. 1600 sta bili do zadnje vojne ohranjeni pri nas dve obojestransko poslikani tabli, ki sta viseli na verigah pod lesenimi stropi cerkva sv. Duha na Polževem in pri sv. Duhu pri Ojstrici nad Dravogradom. Pri obeh je ena stran predstavljala Prihod sv. Duha. Značaj je bil pri obeh alpsko manierističen.

Izmed mnogih samostojnih tabelnih slik bom opozoril samo na nekatere. Tako je bila v gradu Muretinci na Dravskem polju ikonografsko zanimiva upodobitev Marijinega vnebovzeta (zdaj v Pokr. muzeju v Mariboru). V cerkvi v Žirovnici hranijo kvalitetno sliko sv. Martina v pokrajini, ki kaže na delavnico, na katero je vplivalo beneško slikarstvo konca XVI. stol. Pri sv. Florijanu v Ljubljani je slika žalostne M. B., ki jo je naslikal l. 1639 Tomaž Kundišek. Ikonografsko nenavadni sta sliki pri sv. Jožefu pri Preserju iz 1669 in pri sv. Frančišku v Stražah pri Gornjem gradu iz sedemdesetih let XVII. stol. Prva predstavlja sv. Jožefa, druga sv. Barbaro kot zaščitnika s plaščem, podobno te vrste Marijinim upodobitvam. Kako nerazvita je bila ta delavnost, zgovorno priča slika Mučeništev Primoža in Felicijana pri sv. Primožu iz l. 1632.

Ohranile so se dalje tri nevsakdanje upodobitve mnogofigurnega križanja, ki z že omenjeno pri sv. Treh kraljih v Slovenskih goricah pred-

stavljajo zelo pomembno ikonografsko skupino. Najstarejša je iz zač. XVII. stol. iz Šmarja pri Ljubljani, druga je iz gradu Blagovna pri Celju iz l. 1624, tretja iz podružnice pri Klevevžu. Najvišjo kakovost kaže zadnja, vse tri pa vsaka po svoje odražajo beneški vpliv; slika v Blagovni se je izkazala celo kot ikonografska kopija po Tintorettovi sliki v Theatinerkirche v Münchnu. Pri sliki iz Šmarij ni izključen kak avtor iz beneške province.

V poletni obednici minoritskega samostana v Ptujju so hranili do zadnje vojne sliko zadnje večerje in slike nadnaravno velikih apostolov. Zadnja večerja se je ikonografsko naslanjala na beneške vzore, močna preslikava pa je onemogočala določnejšo opredelitev. Bile so prav iz konca XVII. stol. Kot odmev temno-svetlih osvetljav Čaravaggiovega nasledstva je zanimiva slika Zadnje večerje iz Sadnikarjeve zbirke v Kamniku. Zapoznel odmev te smeri sta dve z l. 1705 datirani sliki Janeza Spaniza v uršulinski cerkvi v Ljubljani.

Pozornosti vredni sta dalje sliki sv. Kolomana v Mekinjah pri Kamniku in sv. Krištofa v cerkvi sv. Krištofa pri Laškem, ki izpričujeta dokaj visoko kvaliteto v okviru srednjeevropskega sloga XVII. stol.

Kar sem tu naštel brez težnje po popolnosti zelo številnega, še daleč ne pregledanega gradiva, naj služi samo kot prvi kažipot v področje naše umetnostne zgodovine, ki bo hvaležno torišče za tistega, ki se ne bo ustrašil težav sistematičnega raziskovanja. V Monumenta II. sem se podrobneje bavil z imeni naših slikarjev XVII. stol. Pokazalo se je, kakor pri Bobičevem gradivu, da daleč prevladujejo umetniki z nemškimi imeni, da pa je med njimi tudi vrsta domačinov. Tudi tu bi nas posebno zanimal Hrenov krog, toda od tega se je le malo ohranilo. Najbolj poznamo še Matija Plainerja, pa tudi drugo kaže na to, da je, kakor v stenskem slikarstvu, prevladoval srednjeevropski manierizem; opazamo pa, da se mu pri nas večkrat primeša močnejši beneški vpliv, ki je včasih razločljiv preko Gradca, včasih pa bo tudi bolj neposreden. Kar pa nam je sporočeno kot za naše kraje naročeno ali k nam importirano beneško ali sicer italijansko delo (Tintoretto, Palma ml. itd.), je tako osamljeno v splošno srednjeevropskem značaju, da ne pomeni nikakega strnjenegega kulturnega pojava.

Namerno smo za konec odložili naš po sevniški lutrovske kleti najpomembnejši slikarski spomenik tega časa — poslikani strop v stari grofiji v Celju, nastal okrog 1600. To ikonografsko eklektično, po načinu slikanja pa verjetno beneško provincialno delo je v višjo dekorativno in umetniško kreativno enoto združilo navidez nezdržljivo: osrednjo arhitekturno iluzionistično sliko z neiluzionistično pojmovanimi štirimi letnimi časi po Bassanu, dve bitki po Tempesti in štirimi Napadalci neba po Galzusu. To pomembno delo je verjetno posledica v fevdalnem krogu preko Gradca delujočih višjih kulturnih sil.

Važno vlogo ima od srede XVI. stol. dekorativno slikarstvo. Srečali smo se z njim pri pregledu stenskega slikarstva, kjer sedaj figuralno opazno stopa v ozadje pred dekoracijo v duhu poreneseančnih, posebno manierističnih pobud. Motivni svet te delavnosti se s časom značilno spreminja od pobud renesančne groteske do posebnih severnih oblik, ki so jih širili nizozemski vzorčniki, in do bujnega akantovega motiva, ki



Sl. 105. Slape pri Smarjeti na Dolenjskem, podružna cerkev; Križanje iz okrog 1620
Slape près de Smarjeta en Basse Carniole, succursale; Crucifiment, 1620 env.

podaja roko baroku. V sedemnajstem stoletju se uveljavi posebno rastlinska in cvetlična vejica, pogosto raztrošena, sadni obeski, krilaste angelške glavice itd. Ta vrsta se je posebno izrazila na poslikanih lesenih stropih in antependijih. Za solidno informacijo nam služi Fr. Kosa disertacija o poslikanih cerkvenih stropih. Ta nas tudi pouči, da se v nekaterih od središč bolj oddaljenih predelih Slovenije skozi vse XVII. stol. ob tej moderni ornamentiki trdovratno vzdržuje gotska patronirana ornamentika, posebno še na Kočevskem in v Dravski dolini. Cerkniško-loški predel pa razvije samostojno zelo mikavno ljudsko varianto te dejavnosti.

Novi čas, ki ga sproži v naši kulturni zgodovini reformacija, je polagoma tudi našo sredino seznanil z novo, prožnejšo in nearistokratsko vrsto likovnega ustvarjanja, z grafiko. Najprej v knjigah naših luteranov, posebno v Bibliji, čeprav za zdaj še neaktivno, ker so te ilustracije spojene iz nemških knjig. Niso pa ostale brez vpliva. Če bi ikonografsko primerjali z njimi to in ono delo našega manierizma, bi prav gotovo ugotovili, da je marsikatera kompozicija posneta po ilustracijah iz Biblije. Aktivnejšemu razmerju do grafik smo se približali s portreti naših reformatorjev, ki so jih po njihovem naročilu izvršili razni nemški grafiki. Sto let kasneje pa je z ustanovitvijo Valvasorjeve grafične delavnice na

Vagenšpergu prav grafika postala pomembno likovno izrazilo tudi pri nas. Dala nam je neprecenljivo vrsto krajevnih in arhitekturnih upodobitev, ustvarjala in poustvarjala je za tiste čase dokaj pomembne ilustracije, pa naj je šlo za Ovida, Pasijon ali Mrtvaški ples. Tudi tu so nastajali portreti, nabožne slike itd. Krog Valvasorjevih soustvarjalcev in način njihovega dela ustreza tistemu, kar smo doslej ugotovili glede značaja in usmeritve naše umetnosti v XVII. stol.: v polnosti je srednjeevropski; poleg domačinov imajo vidno vlogo Nizozemci.

V slikarskem delu našega XVI. in XVII. stol. že jasno razlikujemo nabožno in profano vrsto. V prvi polovici in v sredi XVI. stol. se profano še nekam sramežljivo skriva za, če že ne več nabožno, pa vsaj biblijsko motiviko, kakor na Tolstem vrhu ali pa na Hmeljniku; v Otočcu in v Mokronogu pa je profano slikarstvo našlo lastno pot. Nabožno slikarstvo tudi kvalitetno, razen če gre za naročila iz Italije, stopa v ozadje pred profanim ali pa mu je komaj enako. To velja npr. za sevniško lutrovsko klet in Celjski strop. Višji napon se čuti zopet v Hrenovem krogu, toda ta kmalu popusti in se umakne za čas zlatih oltarjev značilni povprečnosti v slikarskem ustvarjanju. Zopet močnejša kvaliteta na Trati v zadnjih desetletjih stoletja zbledi pred višjo kvaliteto profanih slikarij Almanachove smeri.

Profano se razen tega uveljavlja v celi vrsti novih področij. Predvsem v portretu, ki ga razen v grafiki obilno goje v olju po gradovih, pa tudi že v meščanskih hišah. Pri tem slede modi časa in vse kaže, da so tudi tu prednjačili pred italijanskimi slikarji potujoči ali k nam povabljeni nizozemski ali nemški slikarji. O pretežni večini te številne produkcije pa lahko sodimo, da je le redko nastajala iz umetniških nagibov. Kulturno in družbeno zgodovinsko pa se prav tu skriva še neizrabljeno dragoceno gradivo. Med pomembna dela te vrste lahko uvrstimo Almanachov skupinski portret iz Bokalc.

Krajina in žanr sta do Valvasorjeve grafike v našem gradivu slabo zastopana; prav gotovo pa nista nastajala iz globljih umetniških, temveč samo iz deskriptivnih nagibov. Isto velja za tihožitje, ki so ga najverjetneje pri nas prvi udomačili potujoči Nizozemci. Priljubljeni so bili, kakor dokazujejo mnogi ohranjeni primeri in poročila, pokrajinsko in žanrsko karakterizirani Letni časi, ki jih je ustvarjala rodbina Bassanov. Verjetno pa je, da so jih pri nas kopirali po zelo razširjenih grafičnih posnetkih ne iz umetniških, temveč samo iz ikonografskih nagibov.

Redke so v tem času tudi historične teme. Neko posebnost in zgodnjo upodobitev sodobne historične tematike pomeni v poslikanem kovinskem reliefu ohranjena upodobitev Bitke pri Sisku iz okrog 1600; ta pa je sporočena v več slikanih primerih, ki pa se niso ohranili. Njeno razmerje do možne grafične predloge doslej še ni rešeno. Slike bitk na Celjskem stropu so kopije italijanskih predlog in se ne nanašajo na sodobno dogajanje. Slike bitk v Grmu pri Novem mestu so nastale prav tako le iz ikonografskega interesa za tovrstno tematiko po razglašanih standardnih vzorih iz italijanske, nizozemske in francoske umetnosti. Tudi Valvasorjevo grafično podajanje zgodovinskih dogodkov se opira na standardne vzore iz zapadne umetnosti, ki jih uporablja za lastne rešitve.



Sl. 107. Ortnek, grajska kapela; Sv. Jurij, sign. HGG 1641
 Ortnek, chapelle du château, St. George, sign. HGG, 1641

Tudi alegorija in mitologija sta bili ta čas pri nas še slabo razviti. Za manieristične težnje tega časa značilen primer so bile alegorije meščanskih čednosti, ki jih je na zunanjščini mestne hiše v Ljubljani natisikal Antonio Gerici. Šele v drugi polovici je ta vrsta dobila večji odmev v dekoracijah soban po plemiških dvorcih, mestoma pa tudi v nabožnih pogosto dokaj zamotanih literarnih alegorijah. Te so se uveljavljale v ilustracijah in iluminiranih bratovščinskih matrikah ter podobnem.

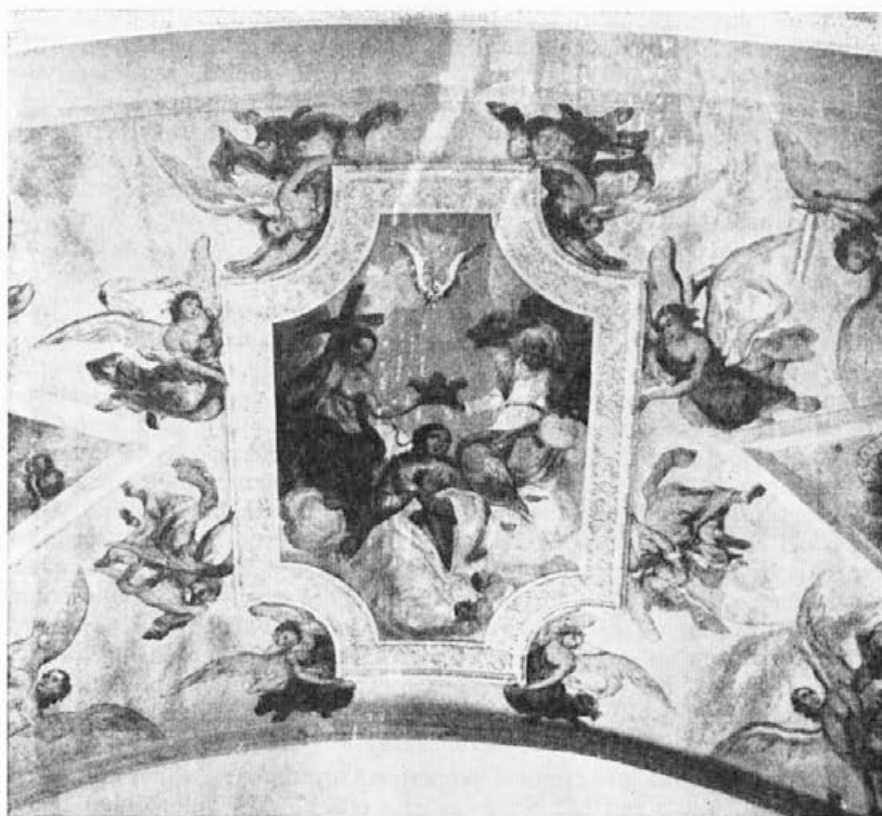
Če sedaj kratko strnemo splošni rezultat o slikarstvu XVI. in XVII. stol. na Slovenskem, lahko ugotovimo sledeče: Vloga stenskega slikarstva vidno pojema in se umika predvsem na krasilno mesto. Po sv. Primožu v XVI. stol. ni več bolj kvalitetnega dela do Sevnice, ki pa pomeni čisto nov položaj v ikonografiji in vlogi slike v prostoru. Vezanost na steno je nova, vloga slike bolj samostojna in prodirajoča za v gotiki veljavne meje prostora. Način slikarskega podajanja je nov, ne veže se na preteklost, temveč na slikovite in iluzionistične težnje, ki vodijo v barok. Italijanski delež je že tu močnejši kakor v alpskih deželah na splošno. Tehnika ni več dosleden fresko, marveč kombinirana s secco kakor pogosto že v kasni gotiki, kar omogoča slikovitejši izraz. V splošnem pa po Jerneju iz Loke solidna fresko tehnika gotike prepusti mesto slikanju na belež in se povrača šele v zadnjih desetletjih XVII. stol. pod italijanskim vplivom. Kakor smo videli, se tudi še v XVII. stol. pojavljajo sledovi srednjeveškega ikonografskega sistema, toda kakor kaže največje delo te vrste, slikarije na Trati, svobodno v novih kombinacijah celote. V splošnem je smer, v kateri se giblje razvoj, treba pojmovati kot manierizem alpskega ali tudi širše srednjeevropskega značaja. Tudi zadnji spomeniki, kot npr. Almanachov krog, še ne prestopijo praga pravega baroka, temveč reflektirajo samo nekatere njegove poteze.

Dekoratивно slikarstvo na stenah in obokih ter na stropih, antependijih in sličnem se razvija od redkih čisto renesančnih pobud, predvsem v okviru severnega manierizma. Zadnji ostanki kasnogotskega izročila, kakor posebno krogovični motiv, zamro okoli srede XVI. stol. Edino v odročnih krajih Kočevskega in Dravske doline uporabljajo skozi vse XVII. stol. še patronirane motive gotskega značaja. Nova, za XVII. stol. značilna ornamentika, ki je pogosto dokaj grob potomec severnega manierizma, izhira ob začetku 18. stol. istočasno z zlatim oltarjem, edino v ornamentiki lesenih stropov in na antependijih se sem in tja pojavi še tudi v baroku.

O oltarnem slikarstvu smo ugotovili, da se njegova kvaliteta močno zniža, razen v primerih, kadar ga v Hrenovem krogu ustvarjajo od zunaj poklicani umetniki; od konca XVI. stol. dalje pogosto tudi Italijani. V splošnem severno manierističnem značaju, ki obvladuje posebno povprečno produkcijo, so italijanska dela čisto osamljena in ne vplivajo na domačo ustvarjalnost.

Podobno velja za tabelno slikarstvo vseh vrst. Tudi to se giblje z izjemo redkih italijanskih del v severno manierističnem okviru. Samo izjemno doseže višjo kvaliteto stopnjo posebno v nabožni vrsti, vse druge pa se uveljavljajo bolj zaradi mode; razlika med originalom in kopijo nima večjega pomena. Če v Valvasorjevi zbirki zasledimo številne žanrske motive Justa van der Nypoort, jih ne moremo reklamirati za





Sl. 103. Trata v Poljanski dolini, župna cerkev; del oboka v ladji; tretja četrtina 17. stol.
Trata dans la vallée de Poljane, église paroissiale; partie de la voûte dans la nef;
troisième quart du 17^e siècle

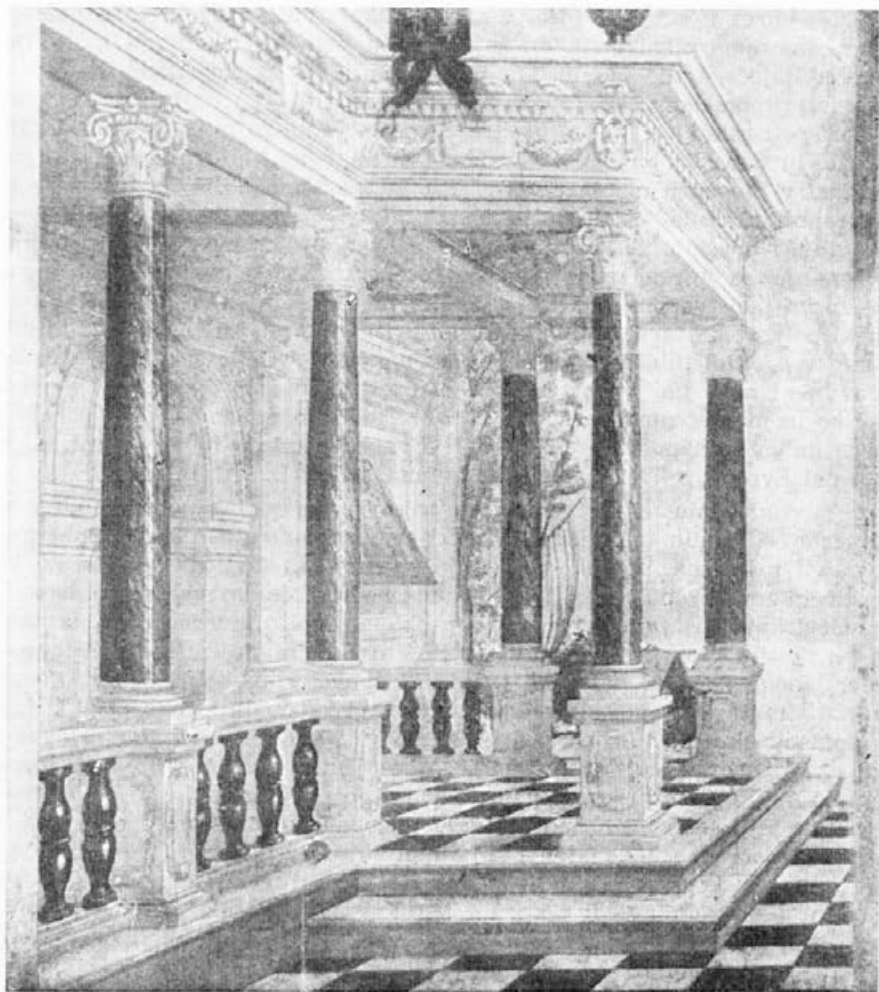
našo umetnost, temveč so zaradi Valvasorjevega osebnega interesa zašli v zbirko, ne da bi bili zapustili v naši produkciji kako vidno sled.

Bolj pomembna kakor ugotovitev umetniške kakovosti številnih tabelnih slik XVII. stol. pa je ugotovitev, da nam naraščanje zanimanja za posamezne, do srede XVI. stol. pri nas malo dokumentirane vrste dokazuje, da se je stalno širilo obzorje naših umetnostnih potreb in njim ustrezajočega predstavnega sveta naše takratne družbe. Tako je močno in stalno naraščal interes za portret. Manj se je do druge polovice XVII. stol. uveljavila krajina, tihožitje, žanr, historična in alegorična motivika. Za zgovorno lečo, v kateri se strnejo vse te takrat še ikonografsko, ne tudi že umetniško kreativno usmerjene težnje, nam služi Valvasorjeva grafična zbirka v Zagrebu. Tudi tu prevladuje sever, zastopane pa so vse ikonografske vrste, katere pozna takratni enciklopedični repertorij zanimanja za upodabljačo umetnost. 18. foliantov, v katerih so razvrščeni listi Valvasorjeve zbirke, pomeni tudi 18 stopenj zanimanja za upodobljeni svet v hierarhični vrsti od najpomembnejšega v prvih foliantih do

manj pomembnega v zadnjih. Začne z bibličnimi, verskimi in duhovnimi temami, slede Sibile, meseci, letni časi, štirje elementi, deli sveta itd., noše, topografski motivi, žanr, bitke, lov, živali, sadeži, rastline; nato svetne teme in velika zbirka originalov, kopij in risb različnih umetnikov. V duhu te hierarhije vrednotenja upodobljene snovi se razvija interes na umetnosti v XVII. stol. pri nas. Naraščanje zanimanja za nižje kategorije nam je nazoren barometer za razvoj laiške miselnosti v zgodnjebaročni družbi. V tem je tudi povišana vrednost študija slikarstva XVI. in XVII. stol. brez ozira na njegovo posebno umetniško vrednost. Likovna umetnost je predragoceno zrcalo kulturnega stanja kake dobe.

V tem razdobju je naše slikarstvo še povsem neosredotočeno. Ljubljana, ki z reformacijo dobi osrednje slovenski pomen, se kot umetnostno središče le počasi razvija in vse XVII. stol. še ni mogoče govoriti o njeni resnični vodilni vlogi. Takratna Ljubljana pomeni važno zbirališče in križišče umetniških in umetnoobrnih sil, ki jih posreduje na jug in na jugovzhod na Hrvaško, toda njen eksport še ne nosi njene znamke. Za umetnost, ki jo producira, so odločilna še vedno zunanja središča; njih umetnost posredujejo izvršujoče moči, predvsem pa direktno odločajo o nji obrobni predeli slovenskega ozemlja. To so Benetke, srednjeevropska in tudi nemška središča, posebno bližnja Koroška in Gradec, ki postane konec XVI. stol. važno posredovališče beneškega manierizma. Za ljubljansko in od nje odvisno produkcijo je značilno, da je skoraj izključno odvisna od srednjeevropskih središč, medtem ko se italijanska, posebno Benetke, uveljavljajo samo posamezno. Neposredno vplivajo, ne da bi to odločalo za Ljubljano, v Slovenskem Primorju, kjer se je edino tudi uveljavila v XVI. stol. prava renesansa.

Zelo značilne so prelomnice, po katerih gradivo za slikarstvo XVI. in XVII. stol. lahko razdelimo na časovne odseke. Te lahko dokaj točno označimo kot čas okoli 1500, okoli 1550, okoli 1600 in l. 1700. L. 1500 je uveljavil kot tak mejnik Izidor Cankar v kritiki mojih tez o značaju gotskega slikarstva na Kranjskem. Pravilno je ugotovil, da pomeni realizem z l. 1502 datirane Križne gore tak stilni prelom od kasnogotskega idealizma k realizmu v smislu nizozemskih pobud, da slikarstva XVI. stol. pri nas ni mogoče več uvrščati v gotiko, kajti tudi nizozemski realizem pomeni renesanso. Drugo zarezo povzroči reformacija okrog l. 1550, ki slogovno ojači vpliv srednjeevropskega manierizma, močno omeji vpliv cerkvene umetnosti ter okrepi profane težnje, čeprav je tudi v reformacijski umetnosti vezanost na versko misel izredno močna; ločitev še ni popolna. L. 1600 pomeni preobrat v smislu povečane vloge cerkvene umetnosti; slogovna vezanost na srednjeevropski manierizem pa se ne pretrga, ampak skoraj se še okrepi. V reformaciji nakazane profane vrste ne zamro, temveč se tekom stoletja stalno krepe. Centralno tvornost tega razdobja pomeni zlati oltar, ki odredi tudi vidno podrejeno vlogo slikarstvu. Nove sile, ki nasprotujejo severnjaškemu okusu, se uveljavljajo samo polagoma in zmagajo šele z Akademijo operozorum. Kakor je potrdila tudi razstava baroka na Slovenskem, pomeni ustanovitev Akademije l. 1693 resničen nov prelom, rojstvo ljubljanskega baroka. Prvo razdobje od 1500—1550 pomeni razkroj izročila gotike v ikonografiji, tehniki in stilu; drugo razdobje od 1550—1600 pomeni načelno novo



Sl. 109. Bokalee, grad; iluzionistična slikarija; konec 17. stol. (Almanach)
Bokalee, château; peinture illusionniste; fin du 17^e siècle (Almanach)

razmerje do slikarstva, čeprav ga še ne oprosti popolnoma vezanosti na versko miselnost, dokončno pa uveljavi srednjeevropski stilski manierizem; tretje razdobje od 1600—1693 z močnim humanističnim ozadjem, ki je značilno tudi za Hrena, polagoma popušča v svoji vezanosti na sever in dopušča uveljavljanje prvih baročnih vplivov, kar pripravlja ozračje za nov prelom v osnovi, ki mu botrujejo humanistične težnje Akademijske; prvič se tedaj v naši umetnostni zgodovini uveljavi smer, ki se opira tudi na določen nauk o estetskih in moralnih vrednotah likovne umetnosti. Novo razdobje pa uveljavi Ljubljano kot za več ali manj vse slovensko ozemlje vodilno umetnostno središče, veljavno pa tudi preko njega na Koroškem in Hrvaškem.

Na vprašanje, kje je torej v našem slikarstvu teh dveh stoletij renesansa, moramo odgovoriti, da je v ozkem pomenu izrazitega iz Italije uveljavljajočega se stila ni. Na naše ozemlje je ta slog prodrl samo v ozkem primorskem pasu preko Benetk in Furlanije, pa tudi tu največkrat po tej poti oslavljen in ne kot strnjen pojav. Tam so bili posebno v višji družbi in v mestih dani za to družbeni in duhovno kulturni pogoji, ki jih drugod v Sloveniji ni bilo. Pojav čisto renesančnih oblik na naslikanem nagrobniku iz l. 1484 v Stični je izjema in nedvomno odsev kulturnih zvez rodbine Turjaških. Za presojo renesanse ali nerenesanse je merodajno spoznanje, da je renesansa zavestna recepcija antike, njeno teoretično in dejansko poustvarjanje, da je določena miselnost in njen izraz, kar pomeni polnost kulturnega učinkovanja. Pri nas jo poznamo kakor v Stični samo v sporadičnih, osebno, ne družbeno vezanih pojavih ali pa po odmevih, ki nam jih je posredovala srednja Evropa v teku razvoja med gotiko in manierizmom posebno v obliki tako imenovanega stila paralelnega gubanja in podobnega. Mi doživljamo renesanso in njene posledice kot del Evrope, s katero kulturno živimo, ne pa iz lastnih pogojev.

Tu zadevamo na bistveno vprašanje. Tu pa se lahko opremo razen na sadove lastnih prizadevanj, da si ustvarimo metodo, ki bo našemu gradivu primerna, posebno na dvoje najnovejših kritičnih poskusov, ki se tičeta znanstveno zanesljive obravnave naših zgodovinskih problemov, na Ocvirkovo kritiko obravnavanja problema realizma v naši književnosti XIX. stol. in prav posebno na Sergeja Vilfana Pravno zgodovino Slovencev. Mnoge načelne postavke te knjige lahko prav dobro služijo, seve *mutatis mutandis*, tudi slovenski umetnostni zgodovini. Tako piše Vilfan v pojasnilu k osnovnim postavkam svoje knjige v Naših razgledih takole: »Skupnost učinkov v slovenskem gospodarskem, družbenem in kulturnem okolju (ne le ozemlju kot takim) je slovenska, pri čemer se tudi tuji elementi v tej nadstavbi nujno vraščajo v slovensko problematiko in v slovensko zgodovinsko dogajanje. Predmet pravne zgodovine Slovencev je razen slovenskega prava tudi tisto, ki se — čeprav z udeležbo tujcev — razvija predvsem zaradi domačih vzrokov; v nekoliko širšem pomenu sodi sem slovenskim razmeram prilagojeno tuje in kozmopolitsko pravo, v najširšem pomenu vse pravo, po katerem so Slovenci živeli.« Naše misli pa se srečajo z njegovimi zopet v knjigi sami, ko piše o partikularističnem pravu tole: »Pravo, ki se je ... oblikovalo pod novim vplivom zemljiškega gospoda, se je na njegovem ozemlju gotovo praktično bolj občutilo kot še tako tradicionalna pojmovanja frankovskega prava ali plemenskih prav. Pri tem ni nujno, da bi se bila gospodstva in njihovi poslovalci zavedali, da doživljajo nastanek popolnoma novih pravnih sistemov. Razvoj je bil za njih same lahko tudi neopazen in marsikdaj so bili morda prepričani, da ravnajo po starem običaju, a so pri tem z navidez malenkostno prilagoditvijo dali staremu običaju drugačen pomen. Pri enaki osnovni družbeni vsebini so ... nastajala krajevno različna prava — **krajevna prava** (Weichbild), ki so imela v vsakem posameznem kraju večjo veljavo kot v širšem ozemlju veljavna prava.«

V luči teh načel je Vilfan končno obračunal s pretirano slovenskim razlaganjem takih pojavov v naši pravni zgodovini, kot je na primer gorsko pravo, in jim odkazal pravo mesto. Tudi nam preti pogosto podobna



Sl. 110. J. Koch, Triumf smrti; risba po Valvasorju, *Theatrum mortis humanae*; 1682
J. Koch, Le triomphe de la mort; dessin d'après Valvasor, *Theatrum mortis humanae*; 1682

nevarnost, da preценjujemo lastni delež v nekaterih umetnostnozgodovinskih pojavih. Velja namreč, da, kakor smo ponosni na lastno vlogo v svoji kulturni zgodovini, vseeno ne smemo nikdar prezreti, da izhodišče naših zaključkov ne sme biti enostransko v domačih podrobnostih, temveč v tkivu in razvoju stila v srednji in zahodni Evropi in njegovih kulturno

zemljepisno ugotovljivih prilagoditvah našemu življenju. Kakor krajevno pravo tudi krajevni stil, ki se nam zdi tako važen, ni zavesten pojav temveč se spontano uveljavi, kjer so pogoji dani zanj. Samo po teh načelih je mogoče reševati tudi zamotano vprašanje naše renesanse.

RÉSUMÉ

LA PEINTURE EN SLOVÉNIE AUX 16^e ET 17^e SIÈCLES

L'auteur donne un aperçu des monuments de la peinture des 16^e et 17^e siècles en Slovénie, choisis d'après leur importance et signification pour l'évolution du style, surtout si leur date ou leur auteur sont connus. Il les a classés en groupes technique et iconographique. Dans le groupe technique, il traite la peinture murale, la peinture des autels, les tableaux, la peinture décorative et la gravure; dans le groupe iconographique, la peinture religieuse, la peinture profane, le portrait, le paysage, le genre, la nature morte, les sujets historiques et allégoriques. Parmi les monuments importants, il présente Sv. Primož près de Kamnik, la «cave de Luther» à Sevnica, la peinture du cercle de Hren. Trata, Podbrezje, le plafond de Celje, l'atelier de Bobič et la collection de gravures de Valvasor, qui reflète les courants qui ont influencé notre peinture au 17^e siècle. L'auteur souligne spécialement le développement des sujets profanes à partir du milieu du 16^e siècle et constate que la réforme catholique au début du 17^e siècle n'a pas pu empêcher cette évolution. Enfin, il résume la situation générale de la peinture des 16^e et 17^e siècles en Slovénie ainsi: Le rôle de la peinture murale s'affaiblit visiblement et devient surtout décoratif. Après Sv. Primož, il n'y a plus d'oeuvre de haute qualité de ce genre au 16^e siècle jusqu'à Sevnica, de 1580 env., qui, cependant, représente un élément tout-à-fait nouveau des points de vue de l'iconographie et de la place de la peinture dans l'espace. La liaison avec le mur est nouvelle, le rôle de la peinture est plus autonome et élargit l'espace valable dans le gothique. La manière de peindre est nouvelle, elle ne se lie pas au passé mais aux tendances illusionnistes pittoresques qui conduisent vers le baroque. L'influence italienne est ici déjà plus forte que dans les pays des Alpes en général. La technique n'est plus la fresque pure, elle est combinée avec la peinture a secco, comme déjà fréquemment à la fin du gothique, ce qui rend possible une expression plus pittoresque. Mais en général, après Barthélémy de Loka, la technique solide a fresco du gothique cède la place à la peinture sur l'enduit et ne revient qu'à la fin du 17^e siècle par influence italienne. Nous avons vu que des traces du système iconographique médiéval apparaissent encore au 17^e siècle mais, comme l'oeuvre la plus vaste de ce genre, la peinture à Trata, le prouve, en nouvelles combinaisons libres de l'ensemble. En général, il faut comprendre le sens de l'évolution comme maniérisme des régions Alpines ou celui de caractère septentrional plus large. Même les derniers monuments, p. e. ceux du cercle d'Almanach, n'appartiennent pas encore au véritable baroque mais ne reflètent que quelques-uns de ses traits. La peinture décorative sur les murs, les voûtes, les plafonds, les antependiums etc. évolue, avec impulsions rares de la renaissance, surtout dans le sens du maniérisme septentrional. Les derniers restes de la tradition du gothique tardif, spécialement le motif du remplage, disparaissent au milieu du 16^e siècle. Uniquement dans les régions éloignées de Kočevje et de la vallée de la Drava, pendant tout le 17^e siècle, les motifs patronnés du gothique sont encore en usage. La peinture décorative nouvelle, caractéristique pour le 17^e siècle, qui est fréquemment un rejeton assez grossier du maniérisme septentrional, disparaît au début du 17^e siècle, en même temps avec les autels dorés. En ce qui concerne la peinture des autels, nous avons constaté que sa qualité baisse fortement, à l'exception des cas où, dans le cercle de Hren, des artistes appelés de l'étranger travaillent et, à partir de la fin du 16^e siècle, souvent aussi des Italiens. Au milieu du caractère maniériste septentrional général qui domine la production moyenne, les oeuvres italiennes sont isolées et n'influencent pas directement les créations du pays. La peinture des tableaux de tout genre évolue également, à l'exception de rares oeuvres italiennes, dans le cadre du maniérisme septentrio-

nal. Une qualité supérieure n'est qu'exception, surtout dans le genre religieux, tout le reste n'a d'importance que parce qu'il est à la mode. La différence entre original et copie n'est plus importante. Si, dans la collection de Valvasor, nous trouvons beaucoup de genres de qualité de Justus van de Nypoort, nous ne pouvons pas les attribuer à notre patrimoine artistique, parce qu'ils font partie de la collection seulement comme résultat de l'intérêt personnel de Valvasor. Constater la qualité artistique des nombreuses peintures du 17^e siècle est moins important que constater comment l'intérêt croissant pour plusieurs genres, chez nous jusqu'au milieu du 16^e siècle peu documentés, démontre l'élargissement continu de nos prétensions artistiques et, parallèlement, l'extension des idées de notre société d'alors. Ainsi l'intérêt pour le portrait s'accroît fortement et continuellement, tandis que, jusqu'à la seconde moitié du 17^e siècle, il y a moins d'intérêt pour le paysage, la nature morte, le genre et les sujets historiques et allégoriques. La collection de gravures de Valvasor à Zagreb est pour nous un miroir éloquent où sont réunies toutes ces tendances alors encore iconographiques mais pas encore artistiques créatrices. Ici aussi le Nord prédomine et tous les genres iconographiques que le répertoire encyclopédique d'alors de l'intérêt pour les arts plastiques connaît y sont représentés. Dix-huit volumes, où les feuilles de la collection de Valvasor sont classées, représentent aussi dix-huit degrés de l'intérêt pour l'art plastique, rangés en ordre hiérarchique à partir de ce qui est le plus important, dans les premiers volumes, jusqu'à ce qui est moins important, dans les derniers volumes. L'esprit de cette hiérarchie de la valeur des sujets représentés détermine également l'évolution de l'intérêt pour l'art du 17^e siècle chez nous. L'accroissement de l'intérêt pour les catégories en bas de l'échelle est pour nous un baromètre instructif du développement de la mentalité laïque de la société du début du baroque. Ceci entraîne aussi un accroissement de l'estime pour l'étude de la peinture aux 16^e et 17^e siècles sans égard pour sa valeur artistique particulière, parce que l'art plastique est un miroir très précieux pour le niveau culturel d'une époque. Dans cette période, notre peinture n'a pas encore un centre. Ljubljana qui, par la réformation, reçoit le rôle de centre slovène, ne se développe que lentement comme centre artistique et, pendant tout le 17^e siècle, on ne peut pas parler de rôle dirigeant. La Ljubljana d'alors représente un point de rassemblement et de croisement de forces artistiques et artisanales qu'elle transmet au Sud et au Sud-Est en Croatie, mais son exportation ne porte pas encore sa marque. Pour l'art qu'elle produit, les centres extérieurs sont spécialement déterminatifs, ils lui transmettent les artistes qui l'exécutent et la déterminent directement dans les régions limitrophes du territoire slovène. Ces centres sont Venise, les centres de l'Europe centrale et aussi de l'Allemagne, spécialement la Carinthie voisine et Graz, qui devient à la fin du 16^e siècle médiateur important du maniérisme vénitien. Il est caractéristique pour l'activité artistique de Ljubljana et de son domaine d'influence qu'elle dépend presque exclusivement des centres de l'Europe centrale, tandis que ceux de l'Italie, surtout Venise, ne se font valoir qu'isolément. Ils influencent directement le Littoral slovène, mais sans importance pour Ljubljana, et là, uniquement, la véritable renaissance se fait valoir au 16^e siècle. Il y a des césures caractéristiques par lesquelles nous pouvons diviser les monuments de la peinture en Slovénie aux 16^e et 17^e siècles en périodes. Nous les pouvons fixer assez exactement à 1500 env., à 1550 env., à 1600 env. et à 1700. En ce qui concerne l'année 1500, Izidor Cankar a bien constaté que le réalisme de la peinture de Križna gora, datée de 1502, signifie un tel passage du style de l'idéalisme du gothique tardif au réalisme au sens des impulsions néerlandaises, que nous ne pouvons plus attribuer la peinture du 16^e siècle chez nous au gothique parce que le réalisme néerlandais, c'est aussi la renaissance. La seconde césure et causée en 1550 env. par la réformation qui, dans le style, renforce l'influence du maniérisme de l'Europe centrale, restreint fortement l'influence de l'art ecclésiastique et renforce les tendances profanes, quoique l'art de la réformation est aussi fortement lié à la pensée religieuse, la séparation n'est pas encore complète. L'année 1600 signifie un revirement, le rôle de l'art ecclésiastique est renforcé mais la liaison du style avec le maniérisme de l'Europe centrale n'est pas interrompue, même presque raffermie. Les genres profanes ébauchés par la réformation ne disparaissent pas, au cours du siècle ils se fortifient constam-

ment. L'activité centrale de cette période est l'autel doré qui désigne à la peinture une place visiblement subordonnée. Les nouvelles forces qui s'opposent au goût du Nord avancent lentement et n'emportent la victoire qu'avec l'Academia operosorum. La fondation de cette académie en 1693 signifie, ce que l'exposition «Le Baroque en Slovénie» a également prouvé, une nouvelle césure, la naissance du baroque de Ljubljana. La première période, de 1500 à 1550, signifie la décomposition de la tradition gothique dans l'iconographie, dans la technique et dans le style; la seconde période, de 1550 à 1600, signifie un nouveau principe du rapport avec la peinture, quoiqu'elle ne le libère pas encore complètement de la liaison avec la mentalité religieuse, et achève la victoire du maniérisme de l'Europe centrale; la troisième période, de 1600 à 1693, avec fond humaniste prononcé, peu à peu omet la liaison avec le Nord et permet les premiers motifs baroques, ce qui prépare une nouvelle césure inaugurée par les tendances humanistes de l'Académie; alors, pour la première fois dans notre histoire de l'art, un cours se fait valoir qui s'appuie aussi sur une doctrine déterminée relative aux valeurs esthétiques et morales des beaux arts. Pendant cette période nouvelle, Ljubljana devient le centre artistique dirigeant pour presque tout le territoire slovène, influençant aussi la Carinthie et la Croatie voisines. A la question, où est donc dans notre peinture de ces deux siècles la renaissance, il nous faut répondre que, dans le sens strict d'un style prononcé provenant de l'Italie, elle n'existe pas. Ce style n'a progressé dans notre territoire que dans l'étroite zone littorale par Venise et le Frioul, et ici encore pour la plupart par ce passage affaibli et point comme phénomène compact. Ici, surtout dans la société plus haute et dans les villes, il y avait pour lui les conditions sociales et culturelles qui n'existaient pas ailleurs en Slovénie. Pour juger la question: renaissance ou non-renaissance, il faut savoir que la renaissance est la réception consciente de l'antiquité, une nouvelle création en théorie et de fait, une mentalité déterminée avec son expression, ce qui est la condition pour la plénitude d'une influence culturelle. Chez nous, nous connaissons la renaissance seulement comme phénomènes sporadiques, personnelles, non sociales, ou par les échos transmis par l'Europe centrale au cours de l'évolution entre le gothique et le maniérisme, surtout sous la forme du style des plis parallèles et formes analogues. Nous parvenons à la renaissance et à ses conséquences comme partie de l'Europe, avec laquelle nous partageons la vie culturelle, mais pas par suite de conditions qui sont propres à nous. C'est le noyau de la question. Pour créer une méthode adaptée à l'étude de nos monuments, nous pouvons nous appuyer, à côté des résultats de nos propres études, surtout sur deux essais critiques tout récents concernant l'étude du problème du réalisme dans notre littérature du 19^e siècle, par A. Ocvirk et, spécialement, l'histoire du droit des Slovènes, par S. Vilfan. S. Vilfan écrit comme explication des propositions fondamentales de son histoire, dans la revue Naši razgledi: «L'ensemble des effets du milieu slovène (non seulement du territoire comme tel) économique, social et culturel est slovène, les éléments étrangers de cette superstructure pénètrent nécessairement dans les problèmes slovènes et les événements de l'histoire slovène. Le sujet de l'histoire du droit des Slovènes est, à côté du droit slovène, aussi tout ce qui se développe bien qu'avec la collaboration d'étrangers — surtout comme conséquence des conditions du pays; au sens plus large, il y faut considérer le droit étranger et cosmopolite adapté aux conditions slovènes, au sens le plus large, tout droit d'après lequel les Slovènes ont vécu.» D'après ces principes, S. Vilfan a réprouvé l'interprétation slovène outrée de quelques phénomènes de notre histoire du droit, p. e. le code des vigneron, et les a remis à leur juste place. Il y a souvent le même danger pour nous, que nous avons trop bonne opinion de la part à nous dans quelques phénomènes de l'histoire de l'art. Car, si nous sommes fiers du propre rôle dans notre histoire culturelle, il ne faut jamais oublier que le point de départ de nos conclusions ne doit pas être unilatéral dans les détails du pays, mais dans l'évolution du style de l'Europe centrale et occidentale et dans ses adaptations culturelles et géographiques à notre vie. Comme le droit local, le style local aussi, qui nous semble si important, n'est pas un phénomène conscient, mais il apparaît spontanément là où il trouve les conditions nécessaires. Uniquement d'après ces principes, il est possible de résoudre la question compliquée de notre renaissance.