

Nace ŠUMI

## SLOVENSKO IN NEMŠKO V UMETNOSTI NA SLOVENSKEM

Že sam naslov predavanja predpostavlja neko vednost o treh pojmih, o umetnosti na Slovenskem kot nadrejeni kategoriji in o umetnosti dveh narodov oziroma dveh kultur na tem ozemlju. Prištejmo semkaj še umetnost Italijanov ali italijansko umetnost in madžarsko umetnost - pa imamo popolno shemo likovnih jezikov in likovnega duha na našem ozemlju.

Toda predpostavke so eno, drugo pa je gotovost o vsebini teh pojmov.

In še naprej. Kaj je sploh narodno v umetnosti ali kaj je narodna umetnost (seveda zunaj "konservativne" smeri t.i. ljudske umetnosti)?

Veliko avtorjev se je že ukvarjalo s temi pojavih, vendar je težko reči, da je razpravljanje o tem sklenjeno in da so pojmi dovolj pojasnjeni.

Med razpravljalci so denimo zelo pomembni raziskovalci (na Nemškem posebej izpostavljeni Wilhelm Pinder), ki je nemško v umetnosti poskušal izluščiti v konfrontaciji s francosko umetnostjo, zlasti v svojem znanem in obsežnem delu Von Wesen und Werden deutscher Formen. Razloček po njegovem lahko med drugim razvidimo v znamenitem "nemškem" pogledu upodobljenih likov. Med precej manj znanimi, vendar zelo prodornimi pisci je tudi Švicar R. Zürcher, ki je v posebni razpravi o nemškem v umetnosti zapisal spoznanje, da je nemška umetnost manj določna v oblikovanju od denimo italijanske ter da zato omogoča veliko praznega prostora domišljiji. Raziskovalci nekaterih narodov se navadno s takimi vprašanji sploh ne ukvarjajo posebej poudarjeno, marveč jemljejo kot nacionalno v umetnosti vse, kar je nastalo na nekem nacionalnem ozemlju.

Zakaj se je treba tudi v tem sestavku posebej ukvarjati s pojasnjevanjem nacionalnega tudi pri nas?

Smo eden od narodov, ki je doživel svojo kulturno in politično osamosvojitvev izpod okvira Avstroogrske, zato so se naši pionirji nujno spraševali, v čem so posebnosti umetnosti na Slovenskem ali slovenske umetnosti. Ta dva pojma so nenehno ločevali, od tod pa so nastala številna odprta metodološka vprašanja, kako sploh izmeriti in opredeliti nacionalno v umetnosti.

Izidor Cankar, prvi učitelj umetnostne zgodovine na Filozofski fakulteti ljubljanske Univerze, je v nekem spisu (o Jakopiču) ponižno priznal, da naša stroka še nima dovolj bistrega odgovora na vprašanje o razmerju narodnosti do umetnosti. Zatekel se je celo k trditvi, da je treba ob pomanjkanju racionalnega poseči tudi na čustveno področje ljubezni do umetnosti, torej v sfero, ki na prvi pogled nima opravka z znanostjo, zanesljivo pa brez te naglas ali po tihem izrečene privrženosti ni mogoče resno govoriti o dojemanju umetnosti.

Med pionirji slovenske umetnostne zgodovine je v tem pogledu posebej zaslužen in poučen France Stele. Napisal je posebno razpravo o tem vprašanju ter se prebil do spoznanja, da je nanj zelo težko odgovoriti. Gradivo za razpravo je

označil že v svojem prvem pregledu slovenske umetnosti, v znamenitem Orisu. Tamkaj je označil likovno posest Slovenije z dvema pojmom, ki sta si po svoje bistveno nasprotna. Po eni strani imamo namreč opraviti s tisto ravniho, ki jo zmoremo oblikovati sami, to pa je poljudna ali celo ljudska umetnost, po drugi strani pa z gosposko umetnostjo, ki je stilno opredeljena, ki dovaja nove tokove iz širšega evropskega prostora, ki torej opravlja med nami kolonizacijsko vlogo. (Naj bo tukaj posebej omenjeno, da se je Izidor Cankar pri obrambi neke disertacije ostro obregnil ob tako stališče.) Tako zastavljeno vprašanje kajpak ni moglo dobiti zadovoljivega odgovora. Slovensko v tej dilemi je lahko samo poljudno, saj so bili nosilci vrhnje plasti, torej stilno naglašene umetnosti, med nami tja do impresionistov tujci. Celu dvakrat tujci, najprej po rodu, potem po stanu. Zlahka je lahko razvideti, da za takim pojmovanjem tiči zasnova takratnega slovenskega zgodovinopisja.

Naslednja razsežnost vprašanja o narodnem v umetnosti zadeva vsebino likovnega dela. Ob tem pojmovanju so razpravljali zlasti o razločkih v umetnosti različnih narodov, ne pa tudi o skupnih povezovalnih prvinah. Zastavljanje vprašanja na ta način je torej še nasledek teoretskih zasnov znanosti 19. stoletja, ko so radi razmišljali o pojmovnih nasprotjih, medtem ko v našem stoletju znanost uvideva tudi povezave in razločkov ne absolutizira. Še celo pa takratna znanost ni videla za ozadje zunanjih oblik, ki lahko pripovedujejo bistveno različne vsebine.

In še nekaj. Dokler so razmišljali o narodnem ozemlju samo kot celoti, do pravih odgovor seveda ni bilo mogoče prodreti, kar še zlasti velja za obdobje razvitega srednjega veka in naprej. Bistvena novost je bila dosežena s spoznanjem umetnosti regij. Tudi to odkritje dolgujemo Steletu, ki je pojem povzel po nemški literaturi, a ga je plodno ozemljal na naših tleh. Stele je sodil, da so naša spoznanja o umetnosti tako usodno povezana z regijami, da slovenska umetnostna zgodovina brez takšnih stališč ni mogla doseči mednarodno priznanih uspehov.

Toda pojdimo po vrsti, kakor se je umetnost na Slovenskem uveljavljala in razvijala. V našem pregledu razpravljanje o umetnosti na naših tleh pred prihodom Slovencev oziroma naših prednikov t.i. Alpskih Slovanov lahko zanemarimo, čeprav na ta način brez razprave odstranimo zelo vidno motnjo. Namreč vprašanje o verjetnosti t.i. venetske teorije, ki meni, da so naselitveni valovi po uradnem zgodovinopisju izza Karpatov nedokazani oziroma nezadostni za pojasnitev nekaterih pomanjkljivo osvetljenih pojavov, zato da je treba v veliki meri računati s Slovenci kot s staroselci, po tezah venetologov celo izza časov žarnih grobišč, ki se je med nami ustalila med drugim v Ormožu ali Ljubljani in še drugod.

Toda pustimo zdaj venetsko teorijo ob strani in se preselimo v obdobje po slovenski naselitvi v teh krajih. Tukaj je treba precej povedati, da nekateri mladi zgodovinarji ne verjamejo svojim starejšim kolegom in njihovim ugotovitvam o prvotno naseljenem slovenskem ozemlju, ki naj bi segalo tja do Dunaja. Na ta način bistveno blažijo starejše trditve o usodnem zmanjšanju našega narodnega ozemlja v kasnejših stoletjih zaradi potujčevanja, zlasti seveda zaradi germanizacije. Ker gre za zelo usodne stvari, predlagam, da se zgodovinarji med seboj pomenijo in sporazumejo ter nas obvestijo o svojih sklepih, ki morajo biti dovolj trdna podlaga tudi za vse druge zgodovinske vede. Dokler pa se to ne zgodi, smo prisiljeni navajati rezultate vsaj ene zgodovinske vede, ki potrjujejo stare trditve zgodovinarjev o velikosti prvotno poseljenega slovenskega ozemlja. Ta stroka je arheo-

logija, ki se je prebila do dognanj o razširjenosti t.i. karantanske kulture. Ta pa vsem dvomljivcem navkljub predstavlja dovolj zaokroženo, dobro spoznavno in po vsej Karantaciji razširjeno umetnostno kulturo. Sodim, da temu pojavu, ki ga je v prepričljivi obliki objavila P. Korošec, ni mogoče resno ugovarjati, saj bi bilo v takem primeru treba zanikati številne najdbe, ki segajo od Bavarske do Dunaja, v Italiji zajemajo še veronsko marko, na jugovzhodu pa najdemo njene priče celo v Dalmaciji. Jedro te kulture pa je nedvomno karantanska kneževina. Prav zato je avtorica upravičeno poimenovala to kulturo preprosto kot karantansko.

Seveda je tukaj mogoče nadaljevati ugovore, toda v drugi smeri. Lahko se seveda vprašamo, ali se pojav neke kulture pokriva s etnijo? Ker doslej resnih ugovorov zoper enačenje karantanske kulture z nosilci, Alpскими Slovani, kakor naša znanost imenuje takratne slovenske prebivalce, naše prednike, ni, sodim da je treba upoštevati označena dejstva ali pa jih izpodbijati z dovolj močnimi argumenti. Dokler pa se to ne zgodi, smo upravičeni šteti arheološke dokaze za zadnjo fazo dokaznega postopka.

O tem razpravljam prvič zato, ker se je med mladimi zgodovinarji pojavilo oporekanje zoper slovensko (alpsko - slovansko) etnično osnovo v Karantaciji. Trdijo, da je bila karantanska družba multietnična. Stališče je zanimivo, vendar do zdaj ne navajajo nikaršnih prepričljivih dokazov za to tezo. Dokler tako gradivo ne bo objavljeno, bom prisiljen soditi, da gre za import avstrijsko - nemške teze, ki naj pokoplje dosedanja stališča o slovenskem značaju kneževine Karantanije. Opravičujem se, da se tako dolgo mudim ob karantanski kulturi oziroma umetnosti. Toda to je nujno potrebno, ker gre za obdobje slovenske samostojnosti, ki smo jo potem še nekaj časa okrnjeno nadaljevali, nato izgubili, da bi jo lahko v 16. stoletju spet obudili.

Toda ali smo res upravičeni do takih sklepanj? Docela neverjetno se mi zdi, da smo ob vseh teh "teorijah" vendarle imeli že v srednjem veku imenitna slovenska besedila, Brižinske spomenike, celo prve spomenike pri zahodnih Slovanih, da smo dalje v 13. stoletju doživeli slovensko pozdravno besedo mitološko oblečenem gostu med vodilnima zastopnikoma kneževine in kulture, med dvema "Nemcema", če smem uporabiti ta izraz (sodim da je to dovoljeno, saj se je že Karel Veliki kronal za rimskega cesarja nemške narodnosti). Prav tako še noben zgodovinar ni uspel pojasniti, od kod na naših dvorih slovenska rimana beseda v popolnoma enakopravnem sožitju z verzi v vodilnih evropskih jezikih. Vse kaže, da se razprava o Slovencih v zgodnjem srednjem veku še dobro začela ni. Naj s to temo končam: Slovenci smo torej v srednjem veku, posebej v zgodnjem času, že imeli svojo umetnost. Ob tem seveda ni prav nič treba brskati po imenih tedanjih ustvarjalcev. Lahko so bili domačini, lahko so se pri nas udomačili, vsekakor so stregli najvišjim kulturnim potrebam na naših tleh.

V novem tisočletju pa se je tja do poznega srednjega veka izoblikovala mreža pokrajin, dežel, ki so lahko bile naslonjene na mesta, nosilke lastnega likovnega izraza. To tezo dokazuje zdaj že obsežna bibliografija, ki so jo bistveno obogatili ravno slovenski raziskovalci. Ta likovni izraz nastaja v dialogu z Evropo, ki so jo pri nas zastopali tudi zelo vidni umetniki. Če je bilo v romanski dobi še mogoče zanesti med nas kar mednarodno določljive stvaritve, kamor sodi katedrala v Krki, prav tako cistercijska in druga redovna arhitektura, pri kateri so razpoznavna znamenja matičnih izhodišč, potem so taka znamenja v poznem srednjem veku, v

gotiki, lahko le še izjemen pojav. Glavnina likovnih del nastaja namreč v domačih delavnicah. je pa poskrbljeno, da se zgledovanje po širših pomebnih evropskih dosežkih ni zaustavilo. Zato so skrbele uzakonjene izjeme višjih stanov, ki so lahko lokalne delavnice prav tako obšli ali pa so s svojimi umetniki bistveno prispevali k dvigu lokalne ravni ustvarjalcev. Nadvse odličen primer takega učinkovanja je knežji dvor Celjskih s svojim mojstrom. Prav s tem dvorom smo dosegli ne le najvišjo družbeno postojanko poznega srednjega veka, sedeža samostojne kneževine, marveč tudi visoko kvaliteto likovnih stvaritev, ki jih izžareva knežji dvor.

Preden pa nadrobneje poskušamo označiti problem nemškega in slovenskega (pa seveda tudi italijanskega in celo madžarskega v naši gotski umetnosti) je potrebna najprej kratka opomba o romanski umetnosti s tega stališča.

V romanski dobi smo imeli na Slovenskem dve škofijski središči, v Krki na Koroškem in v Kopru, semkaj pa je treba šteti seveda tudi tržaško škofijo. Razpravljati o tem, ali je velika stolnica v Krki nemška ali slovenska, je brezploдно. Je evropsko pomebna stavba, ki so jo načrtovali nedvomno gostje, vendar za naše ozemlje in za naše prebivalstvo. Da je njena umetnostna vsebina v naslednjih stoletjih gotskega obdobja tesno povezana s slovensko zgodovino (zgodba sv. Heme), je zunaj vsakega dvoma. Čim nižje pa se potem spuščamo na hierarhični lestvici posebej romanske cerkvene arhitekture, tembolj se povezujejo te stvaritve z lokalno barvo. Najbolj prepričljiv izsledek o romanski umetnosti pri nas pa je ravno njena hierarhija. Pri tem v veliki meri odločajo samostani, kjer so imeli znane skriptorije, ti pa so rodili tudi celo vrsto pomembnih iluminiranih rokopisov. Enako lahko rečemo za gradove. Poleg redkih velikih grajskih zasnov so po vsem slovenskem ozemlju posejane manjše grajske stavbe z jedrom v stolpih.

Med tem ko so veliki romanski stavbni spomeniki plod delavnic, ki so potovale po naročilih, se je gotška doba oprla na mesta, kjer so se delavnice udomačile. Od mednarodnih zvez prehajamo torej vse bolj na domačo ustvarjalnost, ki pa jo, kakor je bilo že rečeno, bistveno dopolnjujejo izdelki od drugod povabljenih mojstrov ali delavnic.

Kdaj začnemo lahko govoriti o regijah - deželah - kot pomebnih nosilcih nove stpnje umetnostnega izraza pri nas, nam povedo spomeniki sami. Delavnice slikarjev ali celo stavbarjev s stakim predznakom se pojavljajo od konca 14. stoletja dalje, popolnoma pa se te lastnosti oblikujejo v naslednjem 15. stoletju. Odtlej moremo govoriti o koroški, kranjski, štajerski in primorski umetnosti. V tej dobi pa poznamo nekatere umetnike tudi po imenu. Za naše ozemlje je kaj značilno, da se prvi tudi po imenu znani umetniki kot nosilci v delavnicah oblikovanih likovnih del, pojavijo na skrajnem vzhodnem in skrajnem jugozahodnem koncu dežele, torej v Prekmurju in na Goriškem. V Prekmurju nam je sporočeno ime radgonskega slikarja in po nekaterih stališčih tudi arhitekta Janeza Aquile, dva goriška slikarja pa sta podpisana na ohranjenem delu fasadne poslikave v Lescah (Nikolaj in Štefan). V začetku 15. stoletja pa že lahko govorimo o izrecnih črtah koroške umetnosti, poglavitno v dveh središčih, v Beljaku in Šentvidu.

Za ta novi čas so poleg tega tudi v arhitekturi značilni manjši formati kakor poprej v romanski dobi, še celo pa to velja za oblikovanje izbranih notranjščin, ki so lahko tudi celo filigransko zasnovane (Celjska kapela v tamkajšnji opatijski cerkvi).

Oblikovanje mestnih umetniških delavnic z lastnimi oblikovnimi lastnostmi

dokončno pomeni, da je prostor zmagal nad etnijo.

Potem takem lahko zdaj govorimo o regionalno zanamovani umetnosti, ki jo širijo mesta ne pa tudi o umetnosti tega ali onega naroda. Začenja nastajati regionalna (deželna) zavest, ki se bo v naslednjih stoletjih samo še okrepila. Odslej se takih lastnosti vse do danes ne moremo znebiti.

Podobno velja za umetnost 16. stoletja, ko gre za čas, ki ga smemo imenovati renesančnega. Res je, da umetnost tega stoletja poganja po eni strani iz poznogotskih korenin, prilagojenih novi dobi, hkrati pa italijanske oblike (z italijanskimi mojstri vred) preplavljajo ne le slovensko ozemlje in srednjo Evropo, marveč tudi še vzhodne dežele. Nastala je tako umetnost kot sinteza dveh izhodišč z vodilnimi nalogami zlasti v profani vrsti. Nosilni sloj so tukaj plemiške družine, značilna tema, ki je pogosto protestantsko obarvana, pa so nagrobniki ali epitafi. Ohranjena je v tej vrsti cela galerija plemiških postav in obrazov povsod po slovenskem ozemlju, galerija, h kateri so prispevali najpomembnejše prvine ravno italijanski mojstri.

Priča smo postopni utrditvi nove renesančne miselnosti, ki se opira na centralne stavbne tipe. To velja dosledno za profano arhitekturo, tendence pa zajemajo tudi cerkveno vrsto. zato se lahko najbližje k jedru značaja umetnosti tega stoletja prebijemo z analizo velikih romarskih cerkva 16. stoletja, ki se po vrsti izvijajo iz poznogotskih tradicij ter prepričljivo oblikujejo lastne regionalne različice. Ta vrsta je najbližja zemlji in domačim tradicijam, medtem ko italijanska dela na nov način nivelirajo svoj lastni fond v novih prostorih. V tej smeri je upravičeno govoriti o dobesednih prilagajanjih domačim tradicijam, zlasti o križanju podedovanega z novim italijanskim jezikom. V tem času se poleg italijanskih in nemških imen pojavljajo tudi slovenska imena umetnikov, čeprav imena sama niso posebej pomebna.

Popolna novost v umetnosti te dobe pa je očitien delež nemške umetnosti, tokrat v knjižni ilustraciji, ki so jo naši protestanti nujno morali povzeti po nemških izvirnikih, ker domačih mojstrov te vrste še nismo imeli.

Preden pa se približamo umetnosti 17. stoletja, je treba vsaj z nekaj besedami pospremiti nov pojav v cerkveni umetnosti 16. stoletja, ki so ga spočeli protestanti. Mislim na njihovo cerkveno stavbarstvo, ki sta mu bili za razmah dani komaj dve desetletji. Toda tisto malo, kar so uspeli v tej kratki dobi ustvariti, je tako pomembno, da novega pojava ni mogoče obiti. Še zlasti ne z vidika vprašanj, ki si jih zastavljam v tem poročilu, z vidika nemškega v umetnosti. Protestantizem je bil seveda ozko povezan z nemško umetnostjo. Pričakovali bi torej, da bodo imele tudi cerkve nemški značaj, vendar temu ni tako. Severnajški značaj lahko pripišemo zgolj celovski stolnici, ki so jo prevzeli jezuiti in zlagoma spremenili v stavbo, primerno za katoliško bogoslužje. Iz severnih zgledov lahko izvajamo predvsem tip cerkvenega prostora ladje z bočnimi kapelami, ki jih ustvarjajo notranji slopi. Vendar tu ni nikakršnih gotskih oblik, več razen rahlo zašiljenih lokov na pevskem koru. Torej gre za prevajanje gotskega prostorskega tipa v novi renesančni jezik.

Na ožjem slovenskem ozemlju se nam je ohranil prav tako vzdolžen prostor kapele pri sevniškem gradu, ki se jo je prijelo ime Lutrovska klet. Klet zavoljo tega, ker je banjasto obokani in polkrožno sklenjeni prostor skrit pod zunanjščino gospodarskega poslopja. Stele je pri sumarni oznaki protestantskega stavbarstva domneval v ozadju graško arhitekturo tamkaj delujočih italijanskih stavbenikov.

Tukaj celo ni nobenih spominov na gotiko več in s tem na "nemški" značaj umetnosti. Gre za udomačeno italijansko arhitekturo. Žal pa je ta kapela tudi edini ohranjeni protestantski cerkveni objekt na tleh današnje republike Slovenije. Vse drugo, po poročilih sicer podobno zasnovano, je moralo pasti pod udarci nasilne protireformacije.

Največja škoda je bila storjena z razstrelitvijo molilnice v Govčah pri Žalcu, za katero so žalovali tudi nekateri visoki cerkveni krogi; ne le za stavbo, marveč tudi za imenitnimi kosi opreme. Govška molilnica je bila odličen dvanajsterokotno zamejen prostor z manjšim oltarnim delom in zvonikom. Raziskovalci so rekonstruirali notranjščino tudi po poročilih sodobnikov in po najdbah v centralni prostor z notranjimi emporami, primernimi za povečanje prostora za vernike pri obredih, pri katerih je imela govorjena in peta beseda prvo mesto; beseda s katero se protestantski človek neposredno obrača k Bogu, medtem ko kaloliška cerkev med vernike in boga vrinja svojo posredniško organizacijo.

Govška molilnica je bila obdana s plitvimi oporniki, ki morda res spominjajo na oklepni pašč gotske dobe, vendar nimajo nikarkšnih gotskih nadrobnosti, celo pa ne portal in okenski okviri, ki so v celoti renesančnega italijanskega značaja. Stavbenik je bil Italijan Antonio Pigrato. Našo protestantsko stvabarstvo je torej nasledek naslona na nemško versko prakso, v svojem jedru pa ustvarja novodobne, za samostojnega človeka pripravljene prostore, v katerih je verska družina subjekt.

V našem dnevnem življenju še zmeraj pogrevajo tezo, kako bi bili Slovenci izgubljeni, če se ne bi naslonili na Italijo in na protireformacijo, ki jo je narekoval Rim. Kaj bi se zares zgodilo, ne vem, na vsak način pa bi bili v izjemnem položaju kot najjužnejša protestantska postojanka ob južni meji cesarstva. Najbrž pa bi lahko držalo, da bi bili kot narodna skupnost z organizirano slovensko cerkvijo prej samostojni kakor v katoliškem okviru.

Novo 17. stoletje se je začelo, kakor povedano, z nasprotnim udarcem uradne cerkve. Kaj je cerkev ponudila kot rešilno zasnovo v arhitekturi?

Vpeljali so ponovno tip vzdolžne cerkve, kakršnega je "konservirala" tudi starejša dvoranska arhitektura. Eno od takih cerkva, po izdelavi zelo rustikalno, cerkev na Uršlji gori, so zdaj v Hrenovem času šele dokončali. Vzdolžna orientacija je vsekakor najpomembnejši vidik arhitekture v prvih desetletjih novega stoletja. To je bsitven prispevek italijanske umetnosti. Pač pa s severa izhajajo opremljevalci novih cerkva, ki jih je najel škof Hren. Za arhitekturo oltarjev je treba reči, da zdaj uvaja preproste poznorenesančne sheme. Zarisi teh oltarjev so ohranjeni v Hrenovem dnevniku, vendar so resnične oltarje potem v baroku v celoti nadomestili z novimi.

Pač pa velja, da se je evropski Sever v tej dobi toliko italianiziral, da postaja vse bolj zbirka območij, ki jih preveva podoben duh. Čeravno se prav v 17. stoletju s pojavom južnega baroka spet cepijo duhovi, o čemer priča znana dvojica Rembrandt - Rubens. Ob tem se umetnost severa psihično pogloblja, na jugu pa predvsem zunanje gestikulira. naši prejemki s severa ne sežejo dalj kot do Salzburga v slikarstvu, do Münchna v oblikoslovju, v oltarni kompoziciji, medtem ko grafične predloge za različne slikarske predmete pripravljajo v Srednji Evropi.

Novo 17. stoletje je v naši umetnosti po eni strani dovolj viden prelom s starejšo umetnostno prakso, po drugi strani pa gre, kakor vselej doslej, za vidno

udomačevanje pobud in za lasten razvoj provincialne vrste (se pravi, da ta razvoj poteka v zamejenih okvirih pobudnikov). Rodijo se pokrajinske šole, če smem tako imenovati nasledke pionirskih korakov, ki pa se kot celota vendar gibljejo v smeri visokega baroka. Toda to je relativno avtonomen razvoj, pri katerem matična dežela baroka sodeluje s pobudami, medtem ko sever nadaljuje svojo pot, večji del vzporedno z našimi gibanji.

V tem razvoju je mogoče govoriti o nekaterih plodnih stikih z nemškimi deželami, zlasti z južno Nemčijo, kjer tiskani priročniki razširjajo panorame form, ki smo jih mogli plodno posvojiti. Vendar gre bolj za barve časa kakor za trasiranje smeri, ki jo povzemamo iz različnih virov in samostojno oblikujemo. Naši izobraženci 17. stoletja so deloma šolani v nemških deželah, zlasti na Dunaju, deloma pa gre za goste z mediteranske strani. Kolikor bolj se bližamo koncu stoletja, toliko bolj je vidna ravna pot, ki jo je dobro spoznal že Valvasor. Naš polihistor je bistro razložil tradicionalno nemško maniro in novo italijansko oblikovanje. Naj omenim tukaj znano oznako italijanskih arhitektov v Gradcu o ubogih nemških mojstrih, ki da ne obvladajo slovnice novega gibanja. Sedemnajsto stoletje torej vodi k zmagi italijansko pobujenega baroka.

Osemnajsto stoletje poteka najprej v znamenju popolne zmage zrelega baroka, o čemer zelo zgovorno govori na primer skupina ljubljanskih cerkva in javnih stavb. Podobno je mogoče reči za nekatera dela v Gorici, a tudi za ptujski in mariborski umetnostni krog. Vendar to ne pomeni, da severna središča, zlasti Dunaj, niso imele nobene vloge več. Že kot upravna središča so mogla posredovati in vplivati na razvoj. Pred leti mi je raziskovalec iz Dunaja sporočil, da je našel ime avtorja graščine Rakičan v Prekmurju. Vendar je ta avtor Italijan, kakor so Italijani številni štukaterji, ki so v 17. stoletju že preplavili slovensko ozemlje pri zahtevnejših nalogah.

V začetku in prvi polovici 18. stoletja doživijo svoj polnorkvni baročni vzpon naša urbana središča na čelu z Ljubjano. V kranjski prestolnici, ki zdaj postaja vse bolj vseslovensko pomembna, so na novo postavili kar celotni cerkveni fond z dvema ključnima cerkvama, najprej rimske usmeritve v stolnici, pri kateri je sodeloval sam Andrea Pozzo, potem pa tako pri Križankah, kakor prav posebej pri ključni umetnini baročne Ljubljane, pri uršulinski cerkvi, za katero je nedavno B. Resman našel avtorja, Ljubljani že udomačenega Carla Martinuzzija. Njega je podpiral baron Schellenburg v kar očitni opoziciji do stališč nekaterih akademikov operosov, ki so po mojem mnenju pomagali Martinuzzija odstraniti z mesta projektanta in izvajalca v mestni hiši. Uršulinska cerkev je odličen plod severnoitalijansko pogojene, tudi še palladijevske označene smeri, ki ne prenese nobenega dekorja in nobene poslikave, marveč se zraža s čisto arhitekturo govorico. Tako jo je označil že Stele, ki pa je za nekatere momente iskal domačih pobud (za t.i. gotsko čelo), čeravno se je izkazalo, da gre za sintezo palladijevske in rimske baročne arhitekture. S to cerkvijo kakor z Robbovim opusom in iluzionistično poslikavo v stolnici stoji Ljubljana v isti vrsti s pomembnejšimi evropskimi središči. Takšna dela jo individualno označujejo. Italijanska senca visi nad Ljubljano tja do druge polovice stoletja, v kateri se pojavijo tudi plodne sinteze Severa in Juga. Sever je v našem primeru zlasti avstrijska arhitektura, v delu dunajsko šolanih mojstrov Perskega in Pragerja ter ob očitnem prilivu novih moči s Štajerskega prizorišča. Tej novi usmeritvi pripadajo tudi najpomembnejši spomeniki baročnega

obdobja v Sloveniji, na prvem mestu stolnica v Gornjem gradu. Gornjegrajska cerkev je namreč izrazit primer na dunajske vzore naslonjene klasične baročne dvorane s kapelami, ki v križišču uvaja prečno ovalno kupolo, celotni prostor pa je zamejen z razgibanim ostenjem. Tudi fasada te cerkve je gibljiva, srednje polje se konkavno uvija, zajema torej prostor v skladu s poznim nastankom v petdesetih letih 18. stoletja. Posebej pa je mogoče tudi z nemškimi zgledi primerjati mariborsko grajsko stopnišče. Tudi ta stavba se v zunanjem ostenju uklanja konkavnim vijugam poznega obdobja.

Tako se je zgodila menjava straže na Slovenskem sredi 18. stoletja. poprej so dajali ton italijanski mojstri, ki so seveda popolnoma obvladali Primorje, o čemer govori odlična stolnica v Kopru beneškega arhitekta Massarija, po formah kar klasicistična stavba, vendar z izrazitim baročnim ritmom notranjenega oblikovanja. V Gorici je položaj drugačen. Njena vloga med Italijo in Severom je rodila odlično Ignacijevu cerkev, kjer je dokončal njeno zunanjščino s plastično fasado in dvema zvonikoma s čebulastima strehama učenec Andrea Pozza, Krištof Tausch. Naravnost simbolična je združitev obeh polov. ki je ostala v tem prostoru enkratno dejanje. Nekaj podobnega, vendar v razmaku stoletij, se je zgodilo v Murski Soboti, kjer so italijansko renesančno koncipirani stavbi dodali zdaj nov portal in odlično stransko fasado srednjeevropskega baroka na skrajni zahodni meji panonskega sveta.

Kiparska produkcija baročne dobe prav tako kaže na označeno dvojnost italijanskih pobud in severnjaškega priliva.

V tej smeri sta zelo zgovorna zlasti Francesco Robba, beneško šolani kipar visokega kvalitetnega ranga, in Jožef Straub, vodja mariborske delavnice z orkestrom razigranega, polnoplastičnega izraza, medtem ko Robba premore tudi vrhunske dramatične tone. Tudi že v gradivu se na našem ozemlju srečujeta Sever in Jug. Južna kamnitna plastika, ki obvladuje Primorsko v istrskem pasu kakor tudi na Goriškem, v središču slovenskega ozemlja pa zlasti Ljubljano, ki je take izdelke izvozila tudi v koroško deželno prestolnico, s severa pa prihaja lesena plastika z močnimi čustvenimi prvini. Sever, kakor že rečeno, za nas pomeni že današnja avstrijska Štajerska. V tem času je Ljubljana pomenila ključno postojanko med Benetkami in Dunajem, kakor je rad poudarjal že Stele. Sodelovanje v Ljubljani zaposlenega Angela Puttija in drugih mojstrov Robbove delavnice v celovski stolnici postavlja kamnitno verzijo italijansko pogojenega kiparstva nasproti lesenemu avstrijskemu. Slikarstvo baročne dobe je France Stele modro uvrstil med italijanske začetke in pozno avstrijsko slikarstvo J. M. Kremerschmita, ker se je zdel domači razvoj zlasti štirih ljubljanskih mojstrov premalo dramatično uokvirjen.

Izsledki teh raziskav bi lahko bil, da je slovensko ozemlje v baročni dobi - kakor tudi že poprej - tisti osrednji pas, v katerem sta se lahko plodno srečevala italijanska in celinska smer z deležem lastnega ustvarjanja kot plodno prizorišče. Vendar v tem času še ni dramatičnih nasprotij, ki pa so se pokazala kasneje, ob koncu 19. stoletja, ki je na sceno stopil historizem.

Še prej pa besedo o biedermajerju. Tudi ta živi v znamenju srečevanj italijanske šole, ki ji pripada Jožef Tominc, prav gotovo najodličnejši portretist svojega časa (njegovo slikarstvo označujem za moško) in srednjeevropski sever z dunajskim središčem v delu Mihaela Strojca in Matevža Langusa. Temeljni ton temu slikarstvu pa vendarle podarja velemestno središče monarhijske z nekam svetovljaskimi finesami.



Ob izvenevanju biedermajerja se v našem prostoru razločno pokažejo tudi nacionalna nasprotja, ki jih zavedno naglašata na primer Matevž langus v svoji korespondenci. Sporna osebnost je bil salzburški slikar Fr. Kurz. von Goldenstein, ta je veljal v Prešernovem času za začasnega nemškega priseljenca, ki je odjedal kruh domačim mojstrom. Po moji vednosti se zdaj prvič pojavi nacionalni problem kot relevantna usmeritev.

Po sredi 19. stoletja se je začela veljavnost avstrijskega Dunaja (in nemškega Münchna) umikati z odločilnega prizorišča, tako da je za naše najpomembnejše slikarje realiste, tako za Jurija Šubica kakor za Jožefa Petkovška, postala najpomembnejša postojanka za osvajanje sveta Pariz. Opraviti imamo torej z novo šolsko pobudo, po današnji vednosti prav tako prvič v naši umetnosti, ki načelno presega avstroogrski okvir in se bo pojavila tudi kasneje.

Nacionalni problem se v okviru historizma ob koncu 19. stoletja in tja do prve svetovne vojne demonstrira v hotenem naslonu na češke arhitekto, ki so odigrali odločilno vlogo v obdobju po ljubljanskem potresu 1895. Šlo je za to, da je bilo treba uveljaviti v moderni popotresni Ljubljani in Sloveniji protinemško ost njihovi tedanji "imperialni" arhitekturi. Slovarju nemškega historizma so tedaj naši tedanji naročniki zoperstavili sodobno češko, na italijansko besedišče naslonjeno govore. To je bilo posebej pomembno v skupini tedaj prestižnih narodnih domov. Najzanimivejši med njimi je gotovo ljubljanski Narodni dom, ki ga je načrtoval češki arhitekt s svobodno porabo praškega Narodnega gledališča. Duša te usmeritve je bil tedanji župan Ivan Hribar, ki je Fabianiju "narekoval" tudi oblikovanje novega ljubljanskega trga, pred sodno palačo, ki so ga ponosno imenovali Slovenski trg. Pri vstopih na trg so po praškem zgledu mnogostolpnega mesta predvideli stolpiče na ogelnih stavbah. Hribarju je bila nenehno pred očmi Praga kot središče vseslovenskega gibanja, v mesto je privabil tudi vodilnega češkega arhitekta te dobe Ivana Hraskega. Med drugimi narodnimi domovi je treba navesti vsaj njegovo svatbo tega tipa v Celju. Toda gibanje za postavitve narodnih domov je zajelo celotno slovensko ozemlje tudi Gorico in Trst. tamkaj je postavil narodna domova (v Gorici zaradi strahu pred klerikalci ni moglo obveljati ime narodni dom, zato so se zatekli k nazivu trgovski dom) Maks Fabiani. Obema je poleg italijanskih izhodišč botrovala tudi dunajska secesija. Kakor je znano, je bil tržaški narodni dom požgan že v dvajsetih letih, goriški pa je moral spremeniti svojo funkcijo, čeprav še danes stoji v prvotni podobi.

Poslej je veljalo, da so se naši umetniki še naprej šolali v tujini, na Dunaju, zdaj v Pragi, vendar že trdno v vezeh narodne zavesti.

Vrh teh prizadevanj pa je široko gibanje, ki je še pred razpadom Avstroogrsko zajelo vsa področja znanosti in umetnosti, slovenska Moderna, če z eno samo besedo zajamemo celoto po zgledu literatne moderne. Semkaj sodijo imenitni slovenski impresionisti, prav tako nekoliko starejši Vesnani. Popularna naravnost Vesnanov, ki jo tako dobro predstavlja zlasti Maksim Gaspari, se na narodnost navezuje predvsem po motivni plati, po likovnih sredstvih pa je izšla iz dunajske secesije. V nasprotju s tako smerjo so impresionisti uveljavili v resnici postimpresionistične tendence, vendar s popolno osebno vsebinsko prežetostjo, v kateri so hkrati izrabili tudi fin de sièclevsko razpoloženje kot odločilno kategorijo prvih let našega stoletja. Njihovo pionirstvo, v katerem imata med četverico Jakopič, Grohar, Sternen in Jama prva dva najpomembnejšo vlogo, pa odmeva v nekaterih pogledih

tudi še danes. Moderna je bila, kakor rečeno, široko gibanje, ki so ga sprožili in vodili v literaturi Ivan Cankar, Dragotin Kette, Josip Murn in še nekateri, v glasbi Anton Lajovic s sodobniki vred, prav tako pa seveda zastopniki humanističnih ved, ki so jih moderno utemeljili različni predstavniki na čelu z Izidorjem Cankarjem, ki je pri nas uveljavil sodobne evropske poglede na umetnost ter jih z obravnav v likovni umetnosti prenesel tudi v literaturo, posredno pa tudi v raziskavo glasbe. Gre za čas, o katerem je Izidor Cankar zapisal, da množica njegovih zastopnikov, kakor tudi sočasnost in kvalitetni vrh komaj lahko razložimo z naključjem. Izidor Cankar je tedaj v našo znanost upeljal pojem stila kot odločilno in združujočo kategorijo, obenem pa tudi že sicer plaho nakazal možnost za prodiranje v zakonito jedro umetnin lahko tudi v nasprotju z zunanjo podobo. Za dopolnitev oznake je treba seveda pripomniti, da je v istem času nastopila svojo zmagovito pot tudi moderna slovenska arhitektura, ne le z delom Maksa Fabianija, marveč tudi z problemsko globjim prijemom Jožeta Plečnika v njegovem dunajskem opusu.

Odtlej je bil slovenski likovni prostor bolj kot kdajkoli zaprt za goste in je takšen še danes. Odtlej, kakor sem zapisal ob goriškem srečanju pred leti, Slovenci pričakujemo priznanj za naše uspehe v tujini, nismo pa pripravljani nikogar iz tujine sprejeti - razen na občasnih predstavitvah v razstavnih prostorih.

Hkrati, ko razpravljamo o slovenski umetnosti ali umetnosti na Slovenskem v začetku našega stoletja, moramno nujno pritegniti v ta okvir tudi umetnost slovenskih izseljencev. Zgodovinarji zaznamujejo prvi pomebni val izseljenstva ravno ob koncu prejšnjega stoletja in na začetku našega veka v ozki zvezi z gospodarsko krizo tega časa na naših tleh. Odtlej smo dolžni spremljati tudi likovno ustvarjanje naših izseljencev ne glede na njihove stike z domovino, saj je njihova umetnost v enaki meri tudi dokument prilagajanja novemu "tujemu" miljeju, ki je postal njihov novi dom. Naj v tej zvezi navedem eno samo ime, tržaškega Slovenca Vuktorja Sulčiča, ki je v Argentini postavil odločilne arhitekture v prestolnici, hkrati pa ponudil tudi načrte za bivanje tamkajšnjih slovenskih izseljencev. Iz nekaj kasnejšega časa se je treba spominiti takih umetnikov kakršen je bil Gregor Perušek, zastopnik prvovrstnega ekspresionizma.

V vsem času med obema vojnama se je slovenska umetnost močno upirala nemškemu vplivu ter iskala vzore za upor prav posebej tudi v francoski umetnosti. Medtem ko sta brata Kralja v času našega ekspresionizma v začetku dvajsetih let lahko še navezovala na nemško usmeritev in sta se njihova vrstnika Venio Pilon in Božidar Jakac zatekla prvi k zahodni kubičnosti, drugi k poetičnemu oblikovanju ne brez vzorov na evropskem Severu, so Neodvisni načelno uveljavili svoje protinemško stališče, opirajoč se na francoske likovne uresničitve ne le v slikarstvu in kiparstvu marveč tudi v arhitekturi, za katero smo oblikovali šolsko izhodišče že precej po prvi vojni. Danes smo priče značilnemu pojavu, da se povzemanje resničnih ali domnevnih nemških lastnosti ne zdi več usodno, saj ga nekateri umetniki uvlečljajajo tudi še po drugi vojni. Danes namreč vemo, da te vrste pojavi ne rastejo zgolj iz šolskih pobud ali nasploh psiholoških nagnenj, marveč so v neposredni zvezi tudi z geografsko širino. Prva skušnja te vrste se je zgodila že na pragu renesančnega obdobja, ko sta se denimo na Korškem uveljavili obe smeri "razkroja" pozne gotike in preнове form v novem času. Slog paralelnih gub je v ostrem nasprotju s poznogotskim barokom. Dandanes se podobna dilema spet pojavlja zlasti na Koroškem, saj jo prinašajo s seboj dunajsko šolani umetniki. Posebej

Valentin Oman je umetnik, pri katerem razbiramo podobne črte hkrati pa izjemno samozavest, ki se krepí s skušnjami srednjeveških tradicij. Njegova poslikava prezbiterija v samostanski cerkvi na Plešivcu je imeniten dokaz za tako smer, ki jo zastopa z vsem poudarkom in veliko prepričljivostjo. V boju za novo likovno ustvarjanje na Koroškem smo nedvomni zmagovalci, nemška narodnost nima enakovrednega tekmeca.

Valentin Oman pa ni samo dunajsko šolan, marveč je mogoče navesti nekatere paralele z ljubljansko slikarsko šolo, ki so jo na novo ustanovljeni Akademiji za likovno umetnost do pomembnih mednarodno priznanih uspehov povedli njeni učitelji, posebej člani Neodvisnih (France Mihelič, Gabrijel Stupica, Maksim Sedej med slikarji, med kiparji pa Karel Putrih, Zdenko Kalin in Frančišek Smerdu).

Pričujoči sestavek ni mogel biti zamišljen kot izčrpen pretres v naslovu naka-zane vsebine, mislim pa, da sem dovolj nazorno pokazal na nekatere temeljne črte prijavljene teme. Upam, da je bilo hkrati pokazano, da narodnih nasprotij ne raziskujemo zaradi konfrontacij, marveč za čimbolj jasno izluščenje samobitnih potez, ki so kljub izenačevanju sveta še vselej dobro berljive. So pa tudi nujne, ker samo z lastno govorico lahko obdržimo prostor, na katerem živimo in samo zaradi takih črt smo obenem za svet tudi zanimivi.