

»Ti boš nekaj doživel tam gori [na Slemenicah], kar se ti še ni sanjalo nikdar. Le dobro oglej grad, mesec sveti lepo, pomnil ga boš do smrti, pomnil boš tudi desetega brata, čeravno mu ne veruješ, do groba ga boš pomnil.« Tako napoveduje Spak Kvasu, mu s tem grozi in zbuja strah pred neznano prihodnostjo, ki ga še čaka. Ni čudno, da se je pri teh in takih skrivnostnih napovedih Kvasu stisnilo srce, kakor pisatelj sam nadaljuje: »Glas Spakov je bil pri teh besedah popolnoma različen od prejšnje govornice, nekako teman in strašan, tako da je mladenič malo osupnil. In ker se je ravno ta trenutek luna skrila začasno za oblak, ga je tembolj prešinila neka čudna čut... Dasiravno kakor izobražen človek ni trohice verjel na vraže, ga je vendar obšla misel, da Martin Spak res kaj več ve ko navadni ljudje.«

Omeniti moramo tudi zanimivo usedlino romantične šole: *usodna srečanja junakov*, izredne, nenavadne dogodke, ki privedejo ob srečanju nasprotujočih si značajev navadno do čudovitih razkritij in spoznanj; take prizore je Jurčič večkrat prikazal, na primer med Domnom in Sovo, med Martinkom in Piškavom, prizore, ki so bili že zaradi skrivnostnih postav Sove, Piškava in Martinka izrazito romantični. Pa tudi med, rekel bi, navadnimi ljudmi je Jurčič rad prikazoval usodna srečanja in nenavadna spoznanja, tako med Jurijem in Markom Kozjakom, med Zobrom in Langmanovo na Pražanku, med bratoma Francetom in Tonetom itd. Taka nenavadna srečanja in spoznanja imenujemo *anagnorisis*. Uporabil jo je že Cigler, pisatelj prve slovenske povesti, v zgodbi o Svetinovi družini. Kot v nji je tudi pri Jurčiču premnogo čudovitih doživetij glavnih in stranskih junakov, a prav tako popisovanje dela tudi Jurčiča na mnogoterih mestih nejasnega ali nerealnega ter ga izrazito uvršča med romantike.

Konec prihodnjic

**Marijan Zadnikar**

## LIKOVNI SLOGI NA TUJEM IN DOMA

Preden v šoli obravnavamo kakšno obdobje domačega slovstva, moramo v evropskem okviru med drugim označiti tudi sočasno smer likovne umetnosti. Čeprav so izrazna sredstva pri besedni in likovni umetnosti docela različna, so njuni življenjski pogoji ter idejna in estetska prizadevanja v isti dobi zelo sorodni (renesansa, romantika, realizem itd.). Nekateri pojavi v literarni zgodovini pa so naravnost likovnoumetnostnega izvora (barok, rokoko, impresionizem) in zato brez poznavanja likovne umetnosti nerazumljivi. Profesor slovenist se mora v šoli pri predavanjih ustavljati tudi ob likovnih ilustracijah leposlovnih tekstov ter ob medsebojnih stikih in človeškem prijateljstvu med obojimi umetniki (Smrekarjeve ilustracije Cankarjevih knjig, odnosi med modernimi in impresionisti). Končno mora na ekskurzijah dijake opozarjati tudi na umetnostne spomenike določenega zemljepisnega področja in jim znati določiti in razložiti njih sloge. Zato se nam je zdelo potrebno, da v našo revijo uvrstimo kdaj pa kdaj tudi članke iz umetnostne zgodovine. Pričujoči obravnava starejša obdobja: romaniko, gotiko, renesanso in barok. Kdaj kasneje ga bomo skušali nadaljevati z označbo novejših obdobj in našega časa. — Op. ured.

Ko se je na razvalinah antičnega sveta polagoma pričelo oblikovati novo življenje in je z njim Evropa po preseljevanju narodov dobivala v glavnem prve obrise svojega poznejšega zemljevida, so se tudi v likovni umetnosti, ki je zvesta spremljevalka vsakokratnih življenjskih utripov, začela kazati nova izhodišča, zrasla iz razmer in potreb novih evropskih narodov in nove družbe. Iz teh izhodišč se je potem pognal razvoj evropske umetnosti v nepretrganem loku skozi več stoletij, obogaten z nekaterimi menjavami, ki pa nikoli ne pomenijo koraka nazaj, a tudi trenutni zastoj ni v tem razvoju nič drugega kot zbiranje novih pobud in moči, da bi umetnost ujela korak z življenjem.

Ker je ta pregled umetnostnih slogov in smeri namenjen kot prva orientacija predvsem tistemu, ki se poleg svoje stroke doslej ni utegnil poglobljevanju zanimati za usode in poti drugih prizadevanj človeškega duha v minulih stoletjih, je edino primerno in zadostuje, če poskusimo bežno orisati vsaj tiste smeri v evropski umetnosti, ki so našle kljub našemu zamudništvu vendarle večji ali manjši odmev tudi na naših tleh.

Ko so naselili naše kraje Slovenci in se bili že v prvih stoletjih z germanskimi tujci, hkrati pa je med nami samimi divjal boj »za lepo boginjo Živo«, je obvladala evropski zahod na mogočni cesarski dvor Karla Velikega oprta umetnost, ki je pomenila ob pomanjkanju dovolj močnih umetnostnih pobud v novih narodih samih prvi preporod antične rimske umetnosti, in sicer kot vzporeden pojav državnih teženj po obnovitvi rimskega imperija. Po osrednji osebnosti tega časa, cesarju Karlu Velikem, ki je bil tudi za sodobno umetnost glavno oporišče, je v likovni umetnosti to obdobje dobilo ime *karolinška renesansa*. Renesansa zato, ker je novi čas hotel obnoviti in zavestno preroditi nekdanjo umetnostno slavo Rima. Ta umetnost germanskih rodov, torej je novih evropskih narodov, obsega čas nekako od leta 800 do prve polovice 10. stoletja in se skoraj izključno omejuje na bližino dvora in cerkve, ki sta bila njena glavna pobudnika in naročnika. Omejitev na tako ozek krog je za tisti čas razumljiva, če upoštevamo, da so bili vzori te umetnosti — rimska antika — novim barbarskim narodom v bistvu tuji. Že stari rimski plemeniti način kamnite gradnje je bil novim narodom, ki so bili vajeni graditi v lesu, vsaj skrajna nedosegljiv in neznan; prav tako tudi bodisi kiparsko ali pa slikarsko upodabljanje človeškega telesa, ki ga je antika v vseh oblikah tako dovršeno vedno znova uresničevala. Ob stiku teh dveh svetov — umetnostno tako nasičene, utrujene in skoraj izčrpane antike in pa spočitih in za vse novosti sprejemljivih novih narodov, ki so prinesli s seboj le skromne umetnostne tradicije — so se polagoma izoblikovale korenine poznejše evropske umetnosti, iz katerih so živele potem dolga stoletja. V teh ljudstvih, ki so se dotlej likovno izražala največ v različnih krasilnih tehnikah, je bila skrita še povsem neizrabljena in dojemljiva moč in volja po likovnem ustvarjanju, ki naj bo glasnik novega življenja. V nekaterih stavbah, zidanih po rimskem načinu iz obdelanega kamna, kot n. pr. dvorna cerkev Karla Velikega v Aachenu, ki posnema oblike poznoantične bizantinske arhitekture S. Vitala v Ravenni, in v umetnoobrtnih izdelkih iz dragocenih tvoriv ter v mnogih

okrašenih rokopisih so se nam ohranili spomeniški viri za poznanje te umetnosti. Kakor je Karel Veliki s svojimi državniškimi uredbami posegel tudi na naša tla, ko je določil Dravo za mejno reko med vplivnim področjem Salzburga in Ogleja kot dveh velikih središč cerkvene uprave, kar je imelo daljnosežne posledice tudi za našo poznejšo umetnost, tako so daljni odmevi karolinške umetnosti pustili nekaj osamljenih in za poznejši razvoj malo pomembnih sledov tudi na naših tleh. V kamen vrezani ornament, sestavljeni iz prepletajočih se trojnih trakov, ki se včasih končujejo s ptičjo glavo, so skromni ostanki kamnite opreme prvih zidanih cerkva na naših tleh, cerkva v Batujah na Vipavskem in v Slivnici pri Mariboru, hkrati pa primeri takratnega primitivnega umetnostnega izživljanja, v katerem so bile kali za rast v prihodnjih stoletjih.

Precej bi preseгло okvir in namen tega pisanja, če bi z njim hoteli dati oris razvoja evropske umetnosti in posebej še njenih odmevov v domačem okviru. To je bilo že svoj čas storjeno in se v popolnejši obliki spet pripravlja za javnost. Če gre torej tu bolj za pojasnitev nekaterih pojmov in za oznake posameznih obdobjev v likovni umetnosti, ki utegnejo zaradi morebitne vzporednosti zanimati tudi literarnega zgodovinarja slavista, potem ni nujno, da v nepretrgani črti zasledujemo evropski in domači umetnostni razvoj in pogoje za nastanek novega sloga. Kakor v vsem življenju so tudi v umetnosti nova obdobja ločena od prejšnjih bolj z mehкими prehodi in prelivami kot z ostrimi mejami in šele zgodovinska znanost si je poiskala primernih imen, s katerimi označuje in razmejuje nepretrgani tok na bolj pregledna obdobja s skupnimi potezami v njihovem obrazu. Iz teh in takih nagibov se je zato pred dobrimi stoletji kot oznaka za umetnost visokega srednjega veka udomačil pojem *romanskega sloga ali romanike*.

Le prerado se zgodi, da tiskarski skrat, ali pa neznanje zamenjata romaniko z romantiko, čeprav ju loči vsaj sedem stoletij in še marsikaj drugega. V pričetkih zgodovinopisja so to prvo od obeh velikih umetnostnih obdobjev evropskega srednjega veka označevali tudi s predgotško, staronemško, bizantinsko ali celo novogrško umetnostjo. Po analogiji z romanskimi jeziki, ki so derivat latinščine, pa se je v Franciji okrog leta 1820 za to umetnost uveljavil izraz romanika, ker je v arhitekturi spet uporabljala nekatere elemente starega rimskega stavbarstva, kot n. pr. polkrožni lok in steber. Medtem ko so romanski jeziki omejeni na nekatere dežele, pa je govorila romanska likovna umetnost mednarodni likovni jezik, ki se ni oziral na geografske meje in je zajel domala vso Evropo. Zgodovinska znanost je trajanje romanskega stilnega obdobja omejila nekako na čas od leta 1000 do 1250, vendar pa se ne da ostro začrtati z letnicami in izrezati iz razvoja, ker imamo na obeh koncih v vsakem slogu oblike, ki so »še« posledica prejšnjega, pa vendar »že« kažejo v novi čas. Pretežno torej obsega romanski slog stoletja visokega srednjega veka, ko se je iz Karlovega univerzalnega rimsko-nemškega cesarstva z delitvijo imperija vsaj v glavnem že nakazal poznejši evropski zemljevid, sloneč na germanskem vzhodu in frankovskem zahodu, in ko se je krščanstvo po mračnih stoletjih notranjega razkroja s clunysko in pozneje s cistercijansko redovno reformo bistveno okrepilo in je zato tudi investiturni boj zaključilo sebi in prid. To je čas, ko je nastajal



v Franciji junaški epos poleg liričnih pesmi trubadurjev, ko sta izpolnjevala filozofski sistem mistika in sholastika in ko je pel pesnik ves zavzet o Materi božji, ki je središče verskega češčenja, pa v isti sapi že pripravljaj spolkzo anekdoto o duhovščini in o ženskah. Kakor so zlasti v arhitekturi tega časa ohranjene in prevzete pridobitve rimskega stavbarstva, tako tudi v poeziji še ni zamrl spomin na antiko (epos).

Vodilna stroka romanske umetnosti je arhitektura, ki jo je zlasti pospeševala cerkev s svojimi potrebami in naročili. Prerojeno samostansko življenje je potrebovalo zase primernih prostorov in redovne cerkve so bile ob svojem nastajanju glavna torišča umetnostnih snovanj. Skupno delo arhitektov, kamnosekov, kiparjev, slikarjev, zlatarjev in njihovih sodelavcev je ustvarjalo in pomenilo ne samo umetnostno, temveč tudi zemeljsko bogastvo, proti kateremu je odločno nastopil veliki reformator Bernard, vprašujoč redovne sobrate: »Kaj počenja zlato po cerkvah? Njih zidovje se blešči, siromaki pa stradajo!« Da so njegove besede zalegle, dokazuje vsaj v tem času še na bistveno omejena cistercijanska arhitektura brez slehernega nepotrebnega okrasa. Drugače pa je bilo pri neredovnih cerkvah, pri stolnicah, kamor Bernardov neposredni vpliv ni segel, tako da so se kar kopale v obilju dragocenosti.

Klasična dežela romanske umetnosti je Francija, čeprav jo je za svoj likovni izraz sprejela vsa tedanja Evropa. Toulouse, Clermont-Ferrand, Perigueux, Arles, Cluny so le nekatera imena iz Francije, ki jih dobro dopolnjujejo nemški primeri Speyer, Mainz, Worms, Köln, Hildesheim in pa samosvoja italijanska arhitektura tega časa v beneškem sv. Marku, Ferrari, Firenzah, Lucchi, Pisi in tako dalje.

Tudi na naših tleh, kjer smo v likovni umetnosti z majhno zakasnitvijo vedno sledili glavnim premikom razvoja v srednji Evropi, so podobne razmere kot drugod omogočile uveljavitev romanske umetnosti. Njen glavni pospeševatelj je bila cerkev, ki si je v 12. stoletju komaj trdneje urejala svojo farno organizacijo, zlasti pa ji je utiralo pot iz srednje in zahodne Evrope redovništvo, ki je ustanavljalo pri nas svoje prve naselbine. Stična, Gornji grad, Žiče, Jurklošter itd. so njegova prva oporišča, kamor so presadili tako rekoč na ledino romansko umetnost iz najnaprednejših dežel takratne Evrope. Poleg nekaterih večjih stavb bazilikalnega tipa, kot so se ohranile v Ptujju, Mariboru, Mošnjah, Starem trgu pri Ložu in v Šmarju na Dolenjskem, se je romanska arhitektura pri nas zlasti udomačila v inačicah male vaške podružnice, v kateri je prišel do veljave tudi izraz pokrajine in so zlasti v umetnostno-geografskem pogledu izredno važne. Monumentalno slikarstvo tega časa je ohranjeno pri nas le v zelo skromnih ostankih, pač pa sodijo likovno okrašeni rokopisi stiškega izvora med pomembne spomenike svoje vrste. Tudi samostojna plastika je omejena skoraj na en sam spomenik, ki se je ohranil v Velesovem. Od profane arhitekture sega le nekaj jeder naših gradov v to dobo, n. pr. Planina nad Sevnico, Klevevž, Pišce, Škofja Loka, Stari grad itd.

Kakšen je pravzaprav likovni izraz romanske umetnosti? V arhitekturi je vzdrževala edinole cerkvena stavba nepretrgan razvoj v oblikovanju prostora, ki je njena glavna in edina konstantna sestavina. Romanski prostor je v nasprotju s prostorom enosmerne starokrščanske



bazilike v svojem izrazu plastičen, v sebi zaključen in se posamezni prostorni deli, ki jih oblikujeta zlasti tloris in način obokanja, ritmično vežejo v večje prostorninske enote. Za masivno zunanjščino so posebno pomembni stolpi. Stavbna gmota je zleknjena po tleh, brez višinskega zagona in materialno iskrena, pristna. Po svoje je v njej predelana starokrščanska bazilika, katere nekdanja izključno notranja pomembnost in lepotnost se je sedaj obrnila navzven, notranjščino pa je ponekod odlikoval obok namesto tradicionalnih lesenih stropov.

V kiparstvu, katerega osrednji namen je oblikovanje in uporabljanje človeške figure, pa naj ta pomeni karkoli in kogarkoli, se je prvič po kasni antiki upodobljena človeška postava spet dvignila iz ploskovitega reliefa, da bi zajela prostor in se pokazala v svoji telesnosti. Le redko pa se ji je posrečilo povsem se ločiti od arhitekture, ki ji je bila namenjena kot okras. Vse te skupine miselno urejenih in krasilno razporejenih človeških in živalskih figur, ki so obstopile cerkvene portale in napolnile poglobljena polja nad vhodi, še niso oživele v resnični človeškosti, vse so še neme, arhaično stroge, vezane na klado kamna, iz katere jih je osvobodila kiparjeva roka in niso še oživele v individualnih potezah resničnih ljudi. Vse se podrejajo arhitekturi, ki jim daje omejen življenjski prostor in okvir; vendarle bi jim vzeli še tisto malo življenja, če bi jih kot nebogljen bitja ločili od nje. Narava in popolna resničnost sta bili še daleč in pot do njiju so morala prehoditi naslednja stoletja.

Slikarstvo romanske dobe je v odnosu do naravne resničnosti enako na začetni stilno razvojni stopnji. Bodisi stensko slikarstvo, slikana okna ali pa rokopisna ilustracija, povsod, kjer se poleg prevladujočega ornamenta, ki je v svojem izrazito krasilnem namenu in ploskovitem izrazu za težnje dobe najustreznejši, pojavlja že tudi človeška figura, je ta v najbolj tipičnem pogledu postavljena v brezprostorje z modrim ali zlatim nevtralnimi ozadjem in kvečjemu ozek zelen pas tal včasih pomeni skrajno reducirano naravno prizorišče. Velikost človeške postave se ravna po pomembnosti upodobljenega in po nadnaravnih merilih, ne glede na njegovo resnično razmerje do okolice, kajti verska ideja in nadnaravni red določata medsebojna razmerja. Vsi odkloni od resničnosti v našem pomenu besede zato niso pomanjkljivost in dokaz neznanja umetnika, ki morda »takrat« še ni znal bolje delati, temveč zavestna težnja po ustvaritvi višje resničnosti, kakor jo ustvarja verska ideja in skozi prizmo katere je bilo potrebno gledati na svet okrog sebe in vrednotiti ter razlagati njegove pojave. Umetnost tega obdobja je pomembna zato, ker pomeni prvo stopnjo poslej nepretrganega razvoja evropske umetnosti v njenem približevanju k naravni resničnosti, za nas pa še posebej, ker so se iz tega časa ohranili najstarejši spomeniki, ki nas tudi na umetnostnem področju uvrščajo med narode srednje Evrope s staro kulturo.

Umetnost pozne romanike ni v hipu zamenjala svojih slogovnih značilnosti z gotskimi, temveč so se v romansko celoto le počasi vrivali elementi novega sloga — gotike, ki se je najprej uveljavila v podrobnostih. To počasno prevladovanje novega in vztrajanje pri starem pa lahko označimo s prehodnim slogom, kar velja za vsa obdobja, za prehod med romaniko in gotiko sredi 13. stoletja pa še posebej, ker je izraz »prehodni slog« že stilna oznaka prav tega časa. V arhitekturi se n. pr.

začno vrhovi oken in vrat, ki so bili dotlej polkrožni, zalamljati v šilastih lokih. Poprej geometrično strogi kapiteli stebrov so se med prvimi oglasili prebujenemu stiku z naravo in prepustili svoje mesto kamnitim cvetnim čašam, na katerih na pol razviti brstni listi zgovorno pričajo, da se polagoma napoveduje čas, ko bo narava sama postala neizčrpen vir umetnikovih ustvarjalnih pobud. V neštevilnih plastikah Marije z Jezusom bo vsak čas oživelo človeško razmerje med materjo in sinom in romanska monumentalnost v slikarstvu, ki je dajala poprej človeškim postavam nadnaravno vsebino, bo kmalu stopila na zemljo in bodo upodobljena človeška telesa resničneje zaživela v svojem okolju, pa čeprav bo potrebno še nekaj stoletij, da bodo zaživela v vsej tostranski resničnosti brez vseh nadnaravnih primesi, taka, kot jih tudi danes še skrajni naturalizem šteje za ideal slikarstva. Ta prehodni slog je bil zlasti očiten v Nemčiji, pri nas pa je zapustil pomembne spomenike v nekdanji samostanski cerkvi v Kostanjevici na Krki, pri dominikancih v Ptujju, v Špitaliču pri Konjicah in v nedavno odkritih stavbnih in kamnoseških detajlih na Gradu pri Slovenjem Gradcu.

Seveda pa vse pravkar povedano časovno ne velja za umetnostno najnaprednejšo deželo takratnega zahodnega sveta, za Francijo, kjer se je že sto let poprej uveljavila najčistejša *gotika* in nastopila svojo zmagovalno pot na vse strani ter si podredila umetnostni obraz večine evropskih dežel za cela tri stoletja in še več.

Ime je dobil ta glavni srednjeveški slog v Italiji 15. stoletja, ki je pričela oboževati antiko in je zato zaničevala vse, kar ni zraslo iz njenih korenin, zato pa tudi umetnost evropskega severa — gotiko, češ da je delež barbarskih narodov in naslednica Gotov, ki so pomagali uničevati antični svet in njegovo kulturo. Ta naziv zanj se je ohranil vse do danes in se je komaj z romantiko, ki se je v začetku 19. stoletja tudi v likovni umetnosti pričela zanimati za preteklost naroda, otresel zaničljivega prizvoka in pomena. Medtem ko je treba šteti začetek novega sloga v Franciji, zlasti v njeni arhitekturi, že od sredine 12. stoletja dalje ter v Nemčiji komaj s tridesetimi leti naslednjega stoletja, se je s svojimi zadnjimi odmevi v raznih deželah različno dolgo obdržal in dobil tudi povsem različne končne oblike. Na splošno so ponehale forme gotike, ko je bil njen duh že zdavnaj mrtev, v začetku 16. stoletja. Pri nas pa so se — zaradi obrobne geopolitične lege in v posebnih razmerah trdožive kraške kamnoseške kulture — v ljudeh očitno zakoreninjene in priljubljene gotske oblike vzdržale vse v 17. stoletje, ko se je drugod že renesansa umaknila baroku. Posebno mesto zavzema v odnosu do gotike Italija, ki njenega duha ni nikoli prav razumela in se kar ni mogla ločiti od antičnih tradicij; te so bile tam ves čas žive in so z zmago humanizma in renesanse ter v novem odnosu do narave doživele nekoliko predelane nov razcvet.

Težko je z nekaj stavki tudi samo nakazati značilnosti, oblike in spomenike tega vodilnega srednjeveškega sloga. Tudi povsem laično oko v hotenju kvišku in v šilastem loku takoj spozna zunanje posebnosti. Seveda pa raste gotika kot odsev svoje dobe iz takratnih filozofskih osnov in družbenih razmer, ki ji dajejo širši okvir. Frančišek Asiški, Tomaž Akvinski, Dante, križarske vojne, mednarodna trgovina in po-

zneje nastanek mest — ta imena in ta dejstva spremljajo nastajanje katedral, ki so okamenela ideja srednjega veka in njegov najvišji vzpon. Vodilna umetnostna stroka, arhitektura, temelji v pogledu konstrukcije na sestavu šilastega loka, opornika in rebrastega oboka. Z njimi so bile dane popolnoma nove možnosti, ki jih antika ni poznala. Konstruktivno nujni deli stavbe niso bili več skriti, temveč lepotno izrabljeni. Stena, ki je bila v romanski dobi še težka gmota, je bila sedaj dematerializirana do prav skeletne skrajnosti: iz posameznih prostornih delov sestavljena romanska notranjščina je postopoma prehajala v enotno prostornino, ki je doživela na tej stopnji razvoja svojo končno uresničitev v obliki poznogotske cerkvene dvorane. Vertikala je zmagala nad horizontalo in porušeno je bilo prastaro razmerje med nošenimi in nosečimi členi, kajti vsak element, ki se pojavlja ob vrhu, ima svoje organske korenine v tleh, iz katerih se z vegetabilno logiko poganja kvišku. Od tod posrečena primerjava notranjščine gotske katedrale z drevoredom, v katerem so se združile krošnje dreves.

Nekaj glavnih spomenikov, nekaj svetlih imen tega obdobja: St. Denis pri Parizu, Notre-Dame v Parizu, Amiens, Rouen, Chartres, Reims, Sainte-Chapelle v Parizu, Lincoln, York, Köln, Dunaj itd. Dober primer, kako Italija nikoli ni pravilno doumela notranje moči gotike, je poleg drugih stavb iz tega časa stolnica v Milanu, najbolj gotska med njimi, kjer se je stavba skoraj izgubila v zunanjih, predvsem krasilnih elementih, nekako v skladu s pregovorom, da spričo toliko drevja ne vidiš gozda, manjka pa ji francoskega poleta, lahkote in elegance.

In pri nas doma? V pomembnejših stavbah, predvsem v samostanih, ki nam jih je posredovala tujina, smo se spoznali z novo umetnostjo že v drugi polovici 13. stoletja, čeprav smo jo komaj s poznim 14. stoletjem dokončno sprejeli za svoj stavbni izraz in je šele v 15. stoletju z množino cerkva, ki ni bila manjša od njih današnjega števila, dobesedno preplayila naše kraje. Od prvih uresničitev gotske arhitekture na naših tleh pri ptujskih minoritih okoli leta 1260 vodi preko zaključene prekmurske skupine s konca 14. stoletja do vrhunske in enkratne Ptujске gore (okrog 1420) ter skupine meščanskih dvoranskih cerkva na Gorenjskem z domnevnim oporiščem v Škofji Loki v drugi polovici 15. stoletja, nepretrgan razvoj s težnjo po poenotenju prostornine, dokler se v 16. stoletju nismo odrekli temu toku in se spet vrnili h konservativnim gradnjam, ki so vzdrževale tradicijo gotike še vse 16. stoletje, dokler si v naslednjem niso podale rok že z zrelim barokom.

Kiparstvo se je v gotiki dodobra rešilo vezanosti na osnovno klado, iz katere je kiparjevo dleto pričelo osvobajati figure in jih oživljati v značilnih »gotskih« držah telesa, ki v prostoru in gledane od spredaj spominjajo na veliko črko S. Tudi obrazi, sprva še do skrajnosti idealizirani in tipizirani, brez individualnih hotenj poznejše portretne umetnosti, so dobivali svojevrstno človeško lepoto in milino, dokler niso ob koncu dobe oživeli v vsej resničnosti posameznih ljudi. Oblačila teh figur so njih bistveni sestavni del in radovednim očem nikdar ne razkrijejo preveč golote in telesnih oblik, kot bi umetnost vse to hranila za sladokusce renesančne dobe, ki se je ves srednji vek nevede pripravljala in napovedovala. Plastika, ki je bila v gotiki sprva še močno navezana na





*Križna gora nad Škofjo Loko: gotska freska z legendo o svetem Urhu  
in Korbinijanu (iz leta 1502).*

arhitekturo in bi sama zase skoraj ne bila mogla živeti, se je od nje vedno bolj osvobajala, postajala samostojen predmet verskega češčenja, pozneje pa tudi že ponazarjala svetne mogočnike in pogosto v velikih skupinah napolnila posebne vrste tako imenovanih krilnih oltarjev z množico figur, katerih izdelava izdaja spretnost in oblikovalni čut mojstra rezbarja. Kako številni izdelki srednjeveške plastike so ob svojem nastanku skupaj z arhitekturo in stenskim slikarstvom ustvarjali celotnostne umetnine, lahko sklepamo že po tem, da se je samo v Sloveniji še do danes ohranilo nad 600 primerov.

Tudi slikarstvo se je v gotski dobi razživelo v raznih tehnikah. Stensko slikarstvo, ki ga danes, včasih tudi zmotno, imenujemo kar z izrazom freske, je zlasti v notranjščinah poiskalo sleherni košček stenske ploskve, da jo je pokrilo z barvo in tako ustvarilo čudovito sozvočje z arhitekturo, branja neveščim ljudem pa v naslikanih zgodbah nadomestilo knjigo in tako opravilo poleg krasilne tudi verskovzgojno, spodbudno ali pa zastraševalno funkcijo. Poleg stenske slikarije so se zlasti uveljavila slikana okna, s katerimi je dosegel arhitekt ne samo zaželeno in dobro pretehtano osvetljava prostora, temveč mu je bila z njimi spričo zunanega izvora svetlobe dana tudi priložnost, da je dal na njih upodobljenim svetniškim postavam učinkovit izraz. Slikana tabla, ki je bila pozneje izdelana v oljni tehniki na platno, je bila tokrat še slikana s tempero na lesu in knjižna ilustracija je doživela mojstrstvo in preciznost, ki ju ni kasneje nikdar več presejala.

Seveda pa se gotsko likovno in gradbeno delovanje ni omejilo samo na sakralne stavbe in kultu namenjene izdelke. Njegov pospeševatelj je bil tudi plemič, ko si je zidal nov grad in ga hotel v mejah obrambnih potreb in možnosti za bivanje udobneje prirediti in polepšati, čeprav pri tem gotika zaradi omejenih prostornih možnosti in prvenstveno utrdbenega značaja stavbe ni mogla nikdar v celoti razviti svojih prostorninskih razvojnih nalog in se sprostiti tako, kot je n. pr. ob ustvaritvi katedrale vrgla od sebe vse vezi, ki so jo priklepale na tla, jo omejevale in ji branile polet kvišku. Tudi meščan, ki se je kot naročnik ob koncu srednjega veka pridružil cerkvi in plemstvu, ji je poskušal podaljšati življenje, toda nove duhovne in umetnostne smeri, ki so zajele Italijo že takrat, ko je gotika na severu še slavila svoj zlati vek, so bile kmalu tudi zanjo usodne. Umakniti se je morala iz mest, ki jih je bila pravkar izoblikovala, zapustila je cerkve, ki jih je pognala visoko pod nebo, pa tudi plemič in meščan sta ji kmalu pokazala hrbet. Po skoraj 400 letih tesnega sožitja jo je končno zapustilo tudi preprosto ljudstvo, kateremu je postavila nešteto vaških podružnic in mu jih okrasila s freskami. Novi čas, ki se je bližal, je nosil s seboj na vzorih iz antičnega sveta zgrajeno filozofijo, katere središče je postal človek, z obema nogama trdno zasidran v zemlji, in novo umetnost, ki je ob tesnem naslonu na naravo oživila v njegovi zavesti še ne povsem pozabljeno antiko kot ideal estetske popolnosti. Nadnaravna merila so se spremenila v zemeljska in v središču vsega je stal človek, ki ga je tudi umetnost jemala za merilo svojih stvaritev. Srednjeveški gotiki je sledila renesansa, ki je, čeprav s pogledom obrnjena daleč nazaj, odprla človeštvu pot naprej v nova obzorja.

bi bila večja, da ni cenzura črtala nekaj misli v *Matijašu Grabancijašu dijaku* (Ratković). V pesmih, ki jih je Brezovački pisal v kajkavščini, štokavščini (!) in latinščini, je predstavnik zgodnjega hrvatskega nacionalizma. Iz njih je čutiti vročo ljubezen do izmučene domovine in ostre besede upora zoper ekspanzionistične načrte madžarskega plemstva, pa tudi obsodbo vodilnih hrvatskih fevdalcev zaradi mlahavosti in popustljivosti. Vendar v nekaterih svojih pesmih ni mogel skriti pripadnosti svojemu stanu. Hkrati se z izrazitejšo družbeno demokratičnostjo v komedijah tu pa tam kaže njegov odpor zoper jožefinsko kritiko duhovščine, sem ter tja tudi nejevolja na Francoze, zlasti na Napoleonove vojne, sicer pa novejša zgodovinska znanost nekatere pojave v nadaljnjem razvoju francoske revolucije, predvsem napoleonsko osvajalnost, ravno tako negativno ocenjuje. Ob teh nasprotjih moramo še poudariti, da je Brezovački med jugoslovanskimi razsvetljskimi pisatelji eden od relativno najizvirnejših.

Zaradi nasprotovanja ali rezerviranosti plemstva in cerkve se razsvetljenstvo v hrvatski književnosti ni uveljavilo z ostrejšimi odtenki miselnosti zahodnoevropskih razsvetljencev, temveč v bolj pohlevni epigonski obliki. V nji ni najkorenitejše družbene naprednosti, saj se niti v tedanje ozračje ni mogla vtihotapiti. Kljub temu sta posvetnjaka Relković in Blagojević prinesla več svetlobe v slavonsko književnost, kjer so imeli dotlej v glavnem prvo besedo duhovniki, Brezovački pa je razen luči prinesel v hrvatsko kajkavsko književnost več literature, in sicer relativno dobre literature, ki se je do danes ohranila na gledaliških odrih.

**Marijan Zadnikar**

## LIKOVNI SLOGI NA TUJEM IN DOMA

*Nadaljevanje*

### 2. RENESANSA

V prvem bežnem pregledu zahodnoevropskih likovnih slogov smo z umetnostnim srednjim vekom zaradi enotnosti gotskega stilnega obdobja, ki se ne končuje z letnico odkritja Amerike kot srednji vek v politični in kulturni zgodovini, prišli že daleč v 16. stoletje in mimogrede že tudi omenili, da je treba gotiki v nekaterih deželah, kakor na primer pri nas doma, zaradi posebnih zgodovinskih razmer včasih slediti še daleč v 17. stoletje, ko je drugod že renesansa dozorela v čisti barok. Prehitevanje nekaterih pokrajin in zamujanje drugih kaže umetnostno vodilne in napredne dežele v nasprotju s tistimi, ki zaradi obrobne lege in drugih zaviralnih momentov, kot na primer vojn, verskih bojev in tako dalje, ne morejo hoditi vstric z njimi, odvisno pa je tudi od, lahko bi rekli, nadarjenosti in sprejemljivosti posamezne dežele za določeno umetnostno smer. Že zadnjič smo omenili poseben položaj Italije



v odnosu do gotske umetnosti, ki je Apeninski polotok nikoli ni povsem sprejel za svojo in je prevzemal le bolj ali manj njene zunanje forme. Morda se še nikoli ni tako pokazala in izrazila dvopolnost evropskega sveta, ki niha med antičnimi tradicijami in humanizmom juga ter gotske umetnostjo in spiritualizmom severa, kakor prav na prelomu srednjega in novega veka. Medtem ko je sever še naprej razvijal gotske elemente do formalne prenasičenosti, iz katere po isti poti skoraj ni bilo več izhoda, pri tem pa v svoji smeri do skrajnosti razvil tudi naturalistična prizadevanja, se je evropski jug z Italijo na čelu že zgodaj otrešel severnega gotskega vpliva in ustvaril na osnovi humanističnih prizadevanj 14. stoletja vzporedno z razvojem znanosti nov stil — italijansko *renesanso*.

Za ozračje dobe je značilno, da je odklanjala srednjeveško filozofijo sholastike; antika s svojim modroslovjem je bila sodobnikom pred očmi kot nekaj velikega, kar pa se ni dalo več v celoti oživiti. Cerkvena disciplina je sicer na splošno pešala, vse do vrhov cerkvene organizacije, vendar pa je bila kljub toliko pogledom nazaj v nekrščansko antiko miselnost časa še vedno krščanska. Iz srednjeveške množičnosti in anonimnosti umetnikove osebnosti se je vedno bolj razvijal individualizem; ta je budil tudi poklicno zavest umetnika, ki je postal pravi junak dobe in se ni ukvarjal samo s čopičem, dletom in šestili, temveč je prav tako spretno sukal tudi pero, na primer Filarete, ko je razlagal svoje in svojega časa poglede na gotsko umetnost, ki naj jo umetniki »za božjo voljo« že opustijo, kajti »preklet bodi tisti, ki si jo je izmislil«.

Po mnenju renesančnih teoretikov je prava, to je antična umetnost z zmago krščanstva propadla; v novo življenje so jo obudili šele umetniki njihovega časa, katerih osrednja osebnost je Giotto, slavni slikar in arhitekt, sodobnik Danteja in Boccaccia, ki je ob stiku z naravo obudil antično umetnostno znanje in ustvaril »il dolce stil nuovo«. Iz mišljenja, da je renesansa oživila in prerodila antiko, je zrasla beseda *rinascimento* — renesansa, ki še danes splošno označuje to umetnostno smer in določeno obdobje predvsem v italijanski umetnosti 15. in prve polovice 16. stoletja. Ob tolikem zanimanju za antiko je bil oživiljen tudi rimski teoretik arhitekture Vitruvij s svojim delom »Deset knjig o arhitekturi«. Strokovno so začeli proučevati rimske razvaline, kar pomeni prvi umetnostnozgodovinski interes in prvo spomeniškovarstveno prizadevanje v zgodovini. Slavni Rafael je postal kot varuh starih umetnin tako rekoč prvi spomeniški konservator. Srednjeveško viteštvo in junaštvo, združeno tu pa tam z osebno svetostjo, je zbledelo ob racionalističnem in humanističnem gledanju na svet, katerega vodstvo je prehajalo iz cerkvenih vedno bolj v laične roke. Junak časa je bil novodobni umetnik, čigar delo je nastajalo ob stiku z naravo in služilo potrebam nove družbe. Umetnostna prizadevanja so podpirali predvsem razni dvori, ki so vladali posameznim državicam takrat še razkosane Italije. Pa tudi papeži so si hoteli z njimi zagotoviti poleg nebeških zaslug tudi zemeljsko slavo, saj je bila poleg posvetnih mogočnikov cerkev še vedno glavni naročnik umetniških del.

Renesančno umetnostno obdobje navadno delimo na zgodnjo (1420—1480), visoko (1480—1530) in pozno renesanso, ki je prešla nato v drugi polovici 16. stoletja organsko v barok. Seveda pa velja tako zgodnji nastanek in taka časovna razdelitev tega sloga le za Italijo, kjer je bila

njegova zibelka, medtem ko so ga druge dežele mnogo pozneje sprejele, saj je v preostali Evropi srednjeveška gotika v raznih oblikah svojega zadnjega razvoja oblikovala umetniška dela še daleč v 16. stoletje, ko se je v Italiji renesansa že polagoma prelivala v barok, ki je njeno logično nadaljevanje in je prehod med njima skoraj neopazen, vse drugačen kot med gotiko in renesanso, ki ju loči močan prelom v miselnosti, čustvovanju in seveda tudi v likovnoumetnostnem oblikovanju.

Arhitektura renesančne dobe se je poleg razvijanja sakralnega prostora, stalne naloge evropske stavbne umetnosti, prvič zavestno lotila tudi oblikovanja človeškega bivališča. Pri tem so renesančni arhitekti ustvarili vrsto velikih del, ki so bila, kakor srednjeveške mojstrovine, tudi poznejšim obdobjem brez zadostne lastne ustvarjalne moči nedosegljivi vzori in predmet brezuspešnega posnemanja. Če imenujemo v tej zvezi le Filippa *Brunelleschija*, ki je kot arhitekt pretrgal z gotško tradicijo v Italiji in nakazal smer nove renesančne arhitekture, ne moremo mimo njegove kupole nad stolnico v Florenci, pa tudi ne mimo S. Lorenza in S. Spirita v istem mestu, kjer je v nasprotju z gotskimi, prostorninsko neenotnimi stavbami ustvaril enotna in plastična prostorna telesa ter gotško rast nadomestil s strogo tektoniko stavbnih členov. Ob longitudinalnih, večinoma bazilikalnih tipih cerkve, ki so se tudi v renesanso ohranili iz starokrščanske dobe skozi ves srednji vek, se je prav zaradi prizadevanja po plastičnem oblikovanju, ki se ni omejevalo le na slikarstvo in kiparstvo, tudi v arhitekturi vedno bolj uveljavljala centralna stavbna zasnova, prekrita s kupolo, ki je prostor pod seboj plastično zgoščevala, in se vzdržala skozi vso renesanso do baroka. Zlasti so se taki tlorisi uveljavili v visoki renesansi, z Bramantejevim in Michelangelovim načrtom tudi pri novi Petrovi cerkvi v Rimu, pri kateri se je centralna zasnova pozneje združila s tradicionalno v eno os usmerjeno in tako nakazala pot prihodnjemu razvoju v baroku. Stena, steber, polkrožni lok, banjasti obok in kupola so bili glavni elementi te arhitekture. Miselnemu individualizmu dobe so ustrezali vodoravni skladi grobo obdelanih kamnitih blokov, tako imenovane rustike, ki so se razkazovali v vsej materialnosti kot samostojne enote na pročeljih mnogih renesančnih palač in tako izražali moč in oblast in trdno zasidranost v tleh v nasprotju z gotško arhitekturo, ki je hotela vse dematerializirati. To dvojnost je dobro označil v svojem delu o renesančni umetnosti Izidor Cankar, češ da je bistvo renesančne arhitekture govorilo: Jaz sem iz kamenja in ležim, medtem ko je gotška katedrala govorila: Jaz sem duh in rastem.

Stavbna umetnost zgodnje renesanse se je iz svojega toskanskega središča Florence, kjer je ustvarila glavna dela, v drugi polovici 15. stoletja razširila tudi na druge italijanske pokrajine in prenesla težišče v Rim, kjer se je navezala na Bramanteja in kjer je realistično prizadevanje visoke renesanse nazadnje povzel največji duh dobe, hkrati velikan kar dveh slogov — renesanse in baroka — slikar, kipar in arhitekt, *Michelangelo Buonarroti*. S kupolo sv. Petra v Rimu je postavil največji spomenik sebi in svoji dobi, z zadnjimi deli, v katerih je bilo že porušeno klasično renesančno načelo harmonije, plastičnosti, simetrije in uravnovešenosti in so se že uveljavile živahna forma, nesimetričnost,

igra svetlobe in sence ter neugnana moč, pa je odprl pot v barok. Ta je bil logična posledica slikovitih hotenj visoke renesanse in njegov pričetek se po mnenju nekaterih ujema kar z letnico Michelangelove smrti leta 1564.

Kiparstvo, ki je bilo v gotiki večinoma močno podrejeno arhitekturi in je nastopalo le v zvezi z njo, se je v renesansi osvobodilo in nastopalo samostojno kot ena glavnih likovnoumetnostnih panog. Stilni prehod iz gotike v renesanso, ki ga je v 15. stoletju tudi v skulpturi izvedla italijanska umetnost, lahko dobro zasledujemo tudi v življenjskem delu enega glavnih predstavnikov tistodobne plastike, Florentinca *Donatella*. Če je bilo za gotško kiparstvo značilno v bogato nagubana oblačila zavito človeško telo, ki se je balo golote in telesnosti in jo je odklanjalo kot nekaj grdega in umetniškega upodabljanja nevrednega, je renesansa postavila nasproti temu načelo, da je v naravi vse lepo in da bodi človeško telo v svoji goloti prvi predmet kiparjevega zanimanja, kar spet ni daleč od antičnega pojmovanja. Donatello, ki je sprva svoje kipe, kot na primer Janeza Evangelista in marmornega Davida, še pokrival z obleko, je z bronastim Davidom ustvaril prvič po antiki anatomsko pravilno golo človeško telo, z Marijo Magdaleno v florentinskem baptisteriju, upodobljeno s skrajnimi naturalističnimi podrobnostmi in zvestobo naravi, pa pokazal, da se umetnik ne sme izogibati upodabljanju teles, ki v dotodanjem konvencionalnem jeziku niso bila »lepa«. Tudi plastika kot spomenik na javnem trgu se je od tedaj po antiki prvič spet uveljavila, in sicer celo v obliki konjeniških figur, pa tudi nagrobna plastika je dobila spet podobno mesto, kot ga je imela v rimski antiki. Z umerjenim realizmom, ki je sledil za začetnim naturalizmom dobe, je bil v visoki renesansi tudi kot kipar na čelu nedosegljivi Michelangelo; v svoje kamnite figure je vdihnil toliko življenja in toliko resnične popolnosti, da je z njimi prekosil celo antiko. Rimska Pietà, florentinski David v značilni stoji, oprti z vso težo na eno nogo, kar izraža njegovo notranje razpoloženje, nedovršeni Sv. Matej, Mojzes in oba Sužnja, ki sta danes shranjena v pariškem Louvru, sodijo med vrhunske stvaritve kiparske umetnosti vseh časov. Ta neizčrpani stvariteljski duh, ki mu je kljub vsestranskemu likovnemu izživljanju ostajalo še časa za oblikovanje sonetov, je ob koncu svojega življenja in s tem dobe, ki jo tu na kratko označujemo, dozidal Medicejsko kapelo pri S. Lorenzu v Florenci in jo okrasil z nagrobnikom dveh članov te slavne rodovine. V alegoričnih figurah Dneva in Noči, Jutra in Večera, ki v obliki dveh moških in dveh ženskih golih teles ležijo paroma na obeh sarkofagih, je Michelangelo simboliziral ne le življenjsko pot in usodo rajnih, temveč tudi politične razmere takratne Italije. V formalno stilnem oziru pomenijo te figure z brezosebnim idealizmom obrazov in s plastičnostjo teles vrh renesančne plastike, ki pa je z živahno razgibanostjo in v sozvočju z enako uglašeno arhitekturo že skušala ustvariti celotnostno umetnino, kakor jo je po gotiki prvič spet uresničil barok, kamor so se izlivala vse umetnostne smeri pozne renesanse.

Tudi slikarstvo renesančnega obdobja je hodilo podobno stilno razvojno pot kot kiparstvo in arhitektura. V 14. stoletju je namreč v Italiji nastal tisti veliki preobrat v zahodnoevropskem slikarstvu, ki je



postavil temelje za razvoj v prihodnjih stoletjih, za razvoj, ki se je končal tako rekoč šele pred našimi očmi s skrajnimi optično-barvnimi dosežki impresionizma. V toge postave gotskega slikarstva, bolj duhove in prikazni iz onostranstva kot pa človeška bitja iz krvi in mesa, v naravno nemogoča brezprostorna prizorišča z idejno pomembnostjo nad vsemi fizičnimi zakoni in nad vso anatomsko resničnostjo je kot skozi okno, odprto v naravo, zadihala slikarska umetnost *Giotta* in njegovih naslednikov. *Giotta* je renesančnemu slikarstvu postavil temelje s tem, da mu je pokazal pot v naravo, pa čeprav jo je tudi sam še po svoje predelaval. Upodobljenim prizorom je dal vtis naravne resničnosti s tem, da jih je obogatil z iluzijo prostora, ki ga v vsem starejšem slikarstvu ni bilo, in naslikanim osebam s senčenjem vzbudil občutek telesnosti. Tudi stilizirane gore in skale v ozadju biblijskih prizorov, značilno »giottovsko«<sup>1</sup> proti gledalcu odprte stavbe, ki jim zaradi pogleda v notranjščino manjka prva stena, so zadoščale, da so že sodobniki videli v *Giottu* velikega revolucionarja v slikarstvu in da ga zato tudi moderna umetnostna zgodovina po pravici imenuje začetnika sodobnega slikarstva. Njegove začetne pomanjkljivosti, ki bi jih danes verjetno marsikdo označil za nepravilnost, je postopoma odpravila renesansa, ki je z razvojem znanosti, s spoznanjem perspektive, s študijem človeškega telesa, odnosov med svetlobo in senco v njuni mejnih prehodih in z barvnimi študijami pripravljala tisto stopnjo v slikarstvu, ki je nobena doba ni več preseгла in je bila ter je še danes realistično usmerjenim obdobjem ideal pravega slikarstva. *Giottovo* reformatorsko delo v slikarstvu je nadaljeval zlasti *Masaccio* in cela vrsta zavestnih gojiteljev perspektive. Vzporedno s tem se je razvijal študij anatomije. Gojili so čisto risbo in proučevali problem plastičnega modeliranja. Rezultat vseh teh prizadevanj so bila ob koncu dobe slikarska dela treh velikanov renesančnega slikarstva, *Leonarda*, *Rafaela* in *Michelangela*. Vrsta *Rafaelovih* Madon, *Leonardova* Zadnja večerja in *Mona Lisa*, *Michelangelova* Sikstinska kapela s pravim vrvežem človeških teles v *Poslednji sodbi* so tolikšni dosežki v razvoju zahodnoevropskega slikarstva, da bi se smeli prav ob zadnji sliki spričo do kraja izčrpanih možnosti v upodabljanju razgibanega človeškega telesa z *Maksom Dvořakom*, ki je kot umetnostni zgodovinar precejšen del svojega znanstvenega opusa posvetil študiju tega obdobja, upravičeno vprašati, kaj bi bila antika, pri kateri je bilo upodabljanje človeškega telesa v ospredju umetnikovega dela, ob vsem tem še mogla dati umetnosti. Problem svetlobe in sence ter uporaba barve sta bila v nadaljnjem slikarskem razvoju vse večjega pomena. V slikovito smer, v drzne kombinacije barv in nasprotja med močno svetlobo in senco se je razvilo zlasti poznejše beneško slikarstvo, ki je imelo tako velik vpliv tudi na slovensko umetnost v dobi baroka.

Doslej povedano velja seveda le za Italijo. Stilna obdobja v drugih, predvsem severnih deželah so bila omejena z drugačnimi letnicami. Tam je hodila sočasna umetnost še povsem gotska pota, kakor smo že omenili. Neodvisno od Italije je nastalo v 15. stoletju na Nizozemskem samostojno žarišče novega slikarstva (brata van Eyck) in spremljalo nemirno življenje severnih narodov, kjer so nevzdržne cerkvene razmere rodile luteranstvo, težke socialne pa kmečke vojne. Individualno misleč in

čustvujoč človek se je tudi tam izvil iz srednjeveškega občestvenega reda. Njegovo slikarstvo je začelo že v začetku 15. stoletja odpirati pred gledalcem resnične krajine, čeprav človeške figure še niso bile razgaljene tako povsem brez sramu kot na vsemu bolj odprtem in manj skrivnostnem evropskem jugu. Naturalistični tokovi so bili najboljša osnova tudi za razvoj portretne umetnosti, ki jo je do zavidljivih uspehov poleg holandskih mojstrov pripeljala še cela vrsta drugih umetnikov, kot na primer Dürer in Holbein v Nemčiji, kar je spet v skladu z duhom časa izražalo željo po osebnem uveljavljanju. Bogastvo domišljije se v slikarstvu morda ni nikoli več tako pokazalo kot v delu neizčrpnega fantasta Hieronima Boscha, medtem ko pomeni slikarstvo Pietra Bruegla pravzaprav temeljni kamen modernega naturalizma.

Do zadnjega časa je pri nas prevladovalo mnenje, da se *naša zemlja* ni odzvala umetnostnim prizadevanjem renesanse, da tega stila tako rekoč ne poznamo in da si gotika in barok kar neposredno podajata roke. To naziranje, ki ga ob podrobnejšem študiju naše spomeniške posesti ni mogoče zagovarjati, je mogoče razumljivo, ker so ohranjeni spomeniki renesančnega sloga pri nas razmeroma redki, in sicer zaradi posebnih razmer, v katerih je naša zemlja takrat živela, pa tudi zaradi trdoživosti srednjeveške umetnosti v obrobni deželah tedanje Evrope, ki so komaj s poznim 16. stoletjem dočakale svoj umetnostni novi vek. Nemirni časi verskih bojov in kmečkih uporov za razvoj umetnosti gotovo niso bili ugodni, saj je splošna blaginja tudi najboljši zaveznik umetnosti. Zato je ta čas z novimi idejami, z bojem za nov socialni red in za reformacijo cerkve prav revolucionarno posegel tudi v umetnostno tematiko. Ves srednji vek je bila glavni naročnik umetniških del in s tem pospeševatelj umetnosti uradna cerkev s svojo organizacijo in posebnimi potrebami. Plemič in kasneje meščan sta bila z naročili mnogo manj udeležena pri njenem razvoju, zato so sakralne teme in kultu namenjene umetnine odločno prevladovale. Z renesanso se je umetnost počasi laizirala in začela reševati tudi posvetne naloge. Verskim temam so se v slikarstvu pridružile krajina, portret in razni žanrski prizori iz vsakdanjega življenja, ki kažejo slikarjevo zanimanje za okolico in za preprostega človeka ter zahtevajo že tudi veliko naturalizma, tako zelo različnega od idealizma srednjeveške umetnosti. Plemič se je pričel seliti iz utrjenih gradov na višinah, kjer je bilo za umetnost malo prostora; postavljal si je v nižini nove graščine, vedno bolj središča obširnih posestev kot pa zgolj obrambi namenjene trdnjave. Starejši gradovi so dobili s prezidavami slikovita dvorišča po italijanskem okusu, obdana z arkadnimi hodniki v več nadstropij; reprezentančne dvorane, okrašene s štukom in stenskimi slikarijami, ki prikazujejo razne alegorije in mitološke ter zgodovinske prizore, so odprle pot poznejšemu baročnemu okusu in razkošju. Kot nova zvrst likovnih nalog se je zlasti razvil kiparsko ali včasih tudi samo slikarsko izvedeni nagrobnik z upodobitvijo pokojnika, z njegovim emblemom in nepogrešljivim napisom, v katerem se je srednjeveška latinščina vedno bolj umikala nemščini. Med slikarskimi panogami se je pričela uveljavljati posebno grafika, bodisi samostojno kot podoba ali podobica, še bolj pa kot oprema prvih tiskanih knjig. Ker je človekova osebnost na vseh področjih življenja vedno bolj stopala v ospredje, je

to tudi pri nas pospeševalo portretno slikarstvo; versko nabožno in poučno vzgojno slikarstvo v cerkvi je izgubljalo svoj prejšnji pomen in ob naročenih podobah so zelo pogosto upodabljali tudi naročnike, tako imenovane donatorje. Monumentalno stensko slikarstvo, nepogrešljivi sestavni del srednjeveških podružnic in hkrati naše največje spomeniško bogastvo tistega časa, je počasi izgubljalo pomen in kvaliteto. Obrtniški slikar Jernej iz Loke je kot sodobnik doslej še anonimnega mojstra od Sv. Primoža nad Kamnikom okrog leta 1530 precej osamljen sopotnik raznih »krovaških malarjev«, ki jih omenja v svojih spisih Primož Trubar in jih moremo iskati v okviru lokalnih istrskih delavnic tistega časa. Svojih pogledov na umetnost Trubar žal ni nikjer podrobneje formuliral, pač pa je iz njegovega knjižnega dela razvidno, da je bil odločno proti taki umetnosti, ki bi kakor srednjeveška po njegovem mnenju poneumljala ljudi in jim jemala iz žepa denar, ki bi ga druge lahko koristneje uporabili (primerjaj njegov Katekizem iz leta 1575).

Iz časa *reformacijé*, ki ustreza nekako razvoju renesanse v severnih deželah, se je na Slovenskem ohranilo razmeroma malo umetnostnih spomenikov. Žal se ni ohranila nobena nalašč za luteranske potrebe postavljena molilnica, čeprav pisani viri govore o njih in imamo za eno od njih, v Govčah pri Žalcu, celo dobre arheološke podatke. Luterani so se pač v sili zadovoljevali z adaptacijami obstoječih cerkva in primernih prostorov za potrebe svojega bogoslužja. Med takimi omenimo vsaj staro grajsko kapelo na Turjaku in pa tako imenovano »lutrovska klet« v Sevnici, ki je posebno zanimiva za umetnostnega zgodovinarja. V prvem primeru imamo opravka z romansko kapelo, ki se je ohranila v jedru sedanjega gradu iz 13. stoletja; grad so po velikem potresu leta 1511 temeljito prezidali in utrdili z mogočnimi okroglimi ogelnimi stolpi. Kapela je med ljudstvom ohranila spomin na Jurija Dalmatina, ki naj bi se bil pred preganjalci nove vere zatekel v varstvo gradu in luteranskim naukom naklonjenega plemstva. Kot dokument takratnih umetnostnih prizadevanj, v katerih se morda celo zrcalijo luteranske ideje, pa je pomembnejša sevniška »lutrovska klet«. Samostojno poleg gradu nad trgom stoji na pobočju zidana stavba, ki spominja od daleč na gospodarsko poslopje in na zunaj prav nič ne razodeva kulturnega značaja. V njenem pritličju je obokan prostor, namenjen nekdanj protestantskemu kultu, ki se je moral prav zaradi tega na zunaj tako zamaskirati pred svetom. Ves prednji del prostora je zaokrožen in bi ga v primerjavi z navadno cerkvijo lahko imenovali prezbiterij; po stenah je poslikan s freskami dobre kvalitete v slogu slikarskega manierizma s konca 16. stoletja, to je umetnostne smeri med renesanso in barokom, katere glavna evropska predstavnik sta Tintoretto in El Greco in ki je pri nas zastopana zlasti s slovitim »celjskim stropom« v dvorani Stare grofije v Celju. Ta spomenik dobro izpolnjuje v našem slikarstvu praznino »temnega časa« od sredine 16. do začetka 17. stoletja in je še pomembnejši po tem, da razodeva v likovni umetnosti program luteranske miselnosti.

Že poprej smo omenili, da je slovenska protestantska knjiga dala tudi polno možnosti za nastanek in razvoj grafične umetnosti v obliki knjižne ilustracije; zlasti Dalmatinova Biblija pomeni v tem pogledu pravo razkošje. Čeprav so jo sprva še prevzeli od nemških mojstrov,



pomeni za nas bistveno obogatitev likovnega profila dobe, saj je prinesla kot vzporeden pojav tudi risani portret, s katerim nam je sporočena tudi telesna podoba očeta slovenske knjige.

Reformacija pomeni torej tudi v likovni umetnosti dokončen prelom s srednjim vekom in z gotiko v vseh njenih oblikah in odmevih. Reformacija je obrnila likovni obraz naše zemlje proti severu, posredujoč nam po izvoru južno renesanso v njeni severni redakciji, ki je morala dvakrat v različnih smereh prekoračiti Alpe, da je v tako predelani obliki dosegla naše kraje. Tudi protireformacijsko gibanje, ki ga je v umetnostno naprednih deželah Evrope že spremljal naslednji likovni stil — barok — kot sopotnik katoliške verske obnove in njen glavni propagator, je bilo pri nas deloma še pod vplivom zadnjih gotskih ostalin (na primer cerkev na Uršlji gori), prepletajočih se z motivi severne renesanse, kar je posebno poučno opazovati na razvoju tako imenovanih »zlatih« oltarjev 17. stoletja, vse do ustanovitve Academiae operosorum; ta je obrnila vso našo kulturo in seveda tudi naš umetnostni obraz odločno proti Italiji ter s tem na stežaj odprla vrata baroku, ki je tam v dobrih sto letih že toliko dozorel, da smo ga lahko prevzeli v njegovi popolni obliki in tako z njim dosegli po gotiki 15. stoletja drugo zlato dobo v likovni umetnosti na naši zemlji.

*Konec prihodnjic*

**Ignac Kamenik**

## NAMEN INTERPRETACIJE TEKSTOV V NIŽJI

Namen slovstvene vzgoje v nižji šoli je, mislim, zdaj jasen in je bil tudi na straneh naše revije (prim. Joža Mahnič, Slovstvena vzgoja v nižji, JiS II, št. 1, 2) že poudarjen. Rad bi v tej zvezi zapisal nekaj misli, ki so se mi spletle ob šolskem delu in se je ob njih morda že ustavil marsikateri slavist.

Gre mi za jedro pouka, za posredno in neposredno funkcijo slovstvene vzgoje v nižji gimnaziji. Zato bi se želel nekoliko pomuditi ob interpretaciji tekstov, ki ob njih najbolj krojimo, ali vsaj naj bi krojili, dijakov čustveni in miselni svet. Treba je, da se najprej sami zavemo namena tekstov in njihove interpretacije za slovstveno vzgojo v nižji.

Funkcija teksta v nižji šoli se bistveno loči od njegove funkcije v višji. Medtem ko pomeni tekst v višji šoli konkreten izdelek določenega avtorja, ki je zrasel v času in prostoru, in nam ga tako predstavlja, pomeni tekst v nižji le oporo za razumevanje drugih zakonitosti, manj pa avtorjevih specifičnosti, ki jih seveda ne smemo popolnoma zanemariti. Namen teksta in njegove interpretacije je torej različen v nižji in višji.

Slovstvena vzgoja v nižji naj bo konkretna, nazorna, a nazornost in konkretnost ne smeta biti sami sebi namen. Vsi vemo, kako preganjamo iz šol verbalizem, a se more zato pojaviti druga nevarnost, druga skrajnost: prehuda konkretizacija, ki je v svojem korenu lahko prav tako verbalistična. Ni dovolj, da dijaku osvetlimo, razčlenimo in približamo

pa naj bodo »Jezikovni odgovori«.) Kar ganljivo je včasih slišati, kako si ljudje prizadevajo pravilno pisati in kako se hudujejo na jezikovne nepravilnosti, kadar jih opazijo. Med vpraševalci so ljudje vseh mogočih poklicev in stanov in to človeku daje vero, da slovenski jezik vendarle nima tako slabe prihodnosti.

In če smem dodati nekaj iz lastne izkušnje: pred nedavnim sem si dovolil hudomušnost, da sem v nekem članku preštel tujke — bilo jih je 124 v 83 vrstah. Potem dobim nov članek istega pisca, berem, berem, pa mi kar nekaj manjka. Članek je nekako čuden — in naposled odkrijem: tujk ni! Tako rekoč nobene na dobrih dveh straneh! Ne bom trdil, da sem pisca spreobrnil, verjetno je hotel samo dokazati, da zna pisati tudi brez tujk — nič za to, tudi to je razveseljivo, posebno ker se članek bere prav imenitno, nič okoren, nič čuden ni, čeprav govori o učenih rečeh z domačimi besedami. In lepšega dokaza o življenjski moči slovenščine si pač ni treba želeti.

**Marijan Zadnikar**

## LIKOVNI SLOGI NA TUJEM IN DOMA

*Nadaljevanje in konec*

### 3. BAROK

Če za likovno umetnost velja, da se razvija kot živ organizem po svojih lastnih notranjih zakonih in da hodi vzporedno pot z življenjem evropskih narodov, potem je dosegla krivulja njenega razvoja, ki poteka v velikem loku od romanike preko gotike ter se posebno močno požene kvišku z renesanso, enega svojih viškov v *baroku*, od koder skorajda ni bilo ravne poti naprej, tako zelo so bile izčrpane vse njene izrazne možnosti. Šele ko se je umetnost ob koncu 18. stoletja, ko ji je z rokokojem zmanjkalo lastnih pobud in moči, ozrla nazaj na neizčrpane zaklade klasične antike, ki jih je v svojih delih začela zavestno oživljati in posnemati, se je spet toliko pomladila, da je lahko kmalu ubrala svojo lastno pot, ki jo je končno pripeljala na prag novega časa.

Beseda »barok« izhaja iz romanskih jezikov in je bila sprva splošna oznaka za vse, kar je izredno in v nasprotju z dobrim okusom, pozneje pa so jo posebno v Franciji po sredini 18. stoletja pričeli uporabljati kot nasprotje klasicistične arhitekture, njene jasnosti, strogosti in miru. Šele dobrih sto let pozneje se je prenesla na vse umetnostne pojave, za katere so značilne neugnane moči, razgibane oblike, slikovita obdelava, živahne linije, preobloženost okrasa, k idealu celotnostne umetnine usmerjena stvaritev, ki povezuje arhitekturo s plastiko in slikarstvom v celoto in pri tem skorajda ne pozna nobenih izraznih omejitev ter kot v posmeh naravnim zakonom z lahkoto in tveganostjo rešuje najbolj zahtevne naloge. Drznost, opojnost, veselje nad življenjem in neugnana moč se izražajo s pompom in patosom, kar vse spremlja želja po reprezentanci

in po zunanjem sijaju. Vse te in take značilnosti baročne umetnosti so bile vzrok, da se je pojem baroka pričel uporabljati tudi za druga področja človekove ustvarjalnosti, od literature do glasbe, in da z njim lahko ustrezno označimo kar celo obdobje evropske duhovne kulture v 17. in v prvi polovici 18. stoletja. Če upoštevamo poprej navedene značilnosti baročne umetnosti, lahko končno tudi še danes govorimo o baročnem izražanju, s čimer mislimo na množico nepotrebnih besedi, dolgih uvodov in pridevkov, pa tudi o baročni pisavi, če uporablja nepotrebne zavoje in okraske. Pa tudi kadar v likovni umetnosti ne mislimo ravno na »klasično« baročno obdobje 17. in 18. stoletja, lahko tudi pri drugih slogih govorimo o baročnih stopnjah, to je o tistih zadnjih razvojnih možnostih posameznega slogovnega obdobja, preko katerih ni bilo več ravne razvojne poti naprej. V antiki bi takemu razpoloženju lahko ustrezala zadnja faza poznorimske helenistične umetnosti, v srednjem veku pa skrajna, dekorativna stopnja gotike konca 15. in začetka 16. stoletja, tako imenovani poznogotski barok. Končno tudi barok 17. in 18. stoletja likovno ni nič drugega kot zadnja stopnja v razvoju zahodnoevropske umetnosti od romanike dalje skozi sedem stoletij. Pa tudi barok sam je doživel svoj »barok« z rokokojem, ki pomeni vsaj v arhitekturi že tudi slepo ulico v nadaljnjem razvoju.

Če sta zadnja gotika in severna renesansa kot umetnostna pojava spremljala obdobje reformacije in protestantizma v srednji in severni Evropi, potem je barok najzvestejši spremljevalec protireformacije in zmage katoliške verske obnove. Reorganizirana rimska cerkev je uporabljala njegovo izrazno moč za propagando svojih idej, borbeni jezuitski red je našel v njem enako razpoloženega zaveznika in vsi evropski dvori so si s plemiškimi rezidencami vred ustvarjali z njegovim sijajem in navideznim bliščem varljivi svet zemeljskega raja. Stopnjevana verska misel se je družila z najbolj posvetno čutnostjo, srednjeveška notranja poglobljenost se je umaknila zunanjemu videzu.

V arhitekturi in plastiki niso več zahtevali pristnega in iskrenega gradiva, glavno je bil videz, pa čeprav je kamen ali marmor zamenjal obarvani štuk in se je »marmorni« kip ob dotiku izkazal za belo obarvano lipovino. Ta umetnost ni poznala nobenih ostrih meja in omejitev in je spretno reševala vse dotlej še nerešene likovne naloge. Njeno slikarstvo je odpiralo po obokih navidezne poglede v nebo, naslikano oblačilo se je brez pomisleka pognalo iz slikane ploskve v živahno razgibane gube oprijemljive in kiparsko izdelane draperije in v tem umetnostnem svetu, kjer ni bilo nič nemogočega, si je kipar drznil v trdni materiji, v lesu, kamnu ali kovini, upodobiti celó žarke sončne svetlobe ali pa svetniški sij, ki se po svoji naravi lahko kosata za prvenstvo v netvarnem svetu.

Izhodišče baroka je bila Italija konec 16. stoletja. Genialni Michelangelo je s svojimi zadnjimi deli pokazal arhitekturi nove načine oblikovanja prostora in obravnavanja stavbne lupine. Arhitektura je bila tudi v tej dobi vodilna in je posegla v reševanju novih nalog tudi daleč v svojo okolico, ki si jo je arhitekt priredil po enotni zasnovi. Tako so nastale urejene urbanistične celote mestnih jeder, ki so jih poživiljali vrtovi, vodnjaki in javni spomeniki, tako so posegli na novo pozidani gradovi



in dvorci kot bogate rezidence daleč okrog sebe v naravo z načrtno urejenimi parki in Versailles je postal vzor za mnoge posnemovalce povsod po Evropi in tudi pri nas, le da so se tu njegove ogromne mere prilagodile razsežnostim in sposobnostim naših razmer. Arhitekturne ideale tistega časa, zlasti še v želji po poenotenju glavne arhitekturne sestavine — prostora, lahko najbolje zasledujemo na cerkvenem stavbarstvu. To je doživelo v Rimu z mojstrom Vignolo in z njegovim načrtom za cerkev Il Gesù uresničenje novega tipa cerkvene prostornine, v katerem je podolžno dvorano s kupolo nad vzhodnim delom spremljala na obeh straneh vrsta plitvih kapel, ki so nadomestile nekdanje stranske ladje srednjeveških in renesančnih bazilikalnih stavb. Tako prostorno poenotena stavba je imela za seboj že precej več kot pol pota v razvoju zahodnoevropske arhitekture in le dober korak je bil še potreben, da je stavbarska umetnost ob koncu tega slogovnega obdobja dosegla tisto stopnjo, h kateri se je podzavestno nagibal že ves srednji vek in jo je pozna gotika z ustvaritvijo cerkve dvorane tudi že deloma uresničila. Z mnogokotnimi in ovalnimi tlorisi, kjer segajo po vboklih in izboklih stenah, razčlenjenih s stebri, zidci in vdolbinami, ukrivljeni prostorni deli drug v drugega in se živahno prelivajo med seboj v slikovito celoto, pa je bila dosežena v arhitekturi tista skrajnost, pri kateri bi stopnjevanje doseženega pomenilo hkrati že tudi propad, ker bi se arhitektura morala odreči svojemu pravemu in večnemu poslanstvu, da oblikuje za življenjske potrebe smotrno urejene organizme prostornin, in bi sama zase ne mogla več obstajati, saj je že skoraj preseгла ideale tisočletij, ki so se zaman trudila, da bi dosegla to, kar se je posrečilo arhitekturi zrelega baroka na začetku 18. stoletja. Zato nas prav nič ne preseneča, če se je vzporedno z vsem tem že tudi kazal odpor proti baročnim skrajnostim in so se posebno v severni Italiji vedno bolj uveljavljale na antične vzore oprte zmernejše struje, spominjajoče na strožjo sočasno francosko in renesančno palladijevsko arhitekturo kolosalnega reda, ki je živo nasprotje Borrominijevega stavbarskega ideala z neugnanimi igrami svetlobe in sence in s tipično baročnimi fasadami, postavljenimi v obliki razgibanih sten pred arhitekturo, s katero pa organsko niso povezane in ne izdajajo tega, kar se skriva za njimi.

Barok je bil v pravem pomenu svetovni slog, saj je kot ogromen val ustvarjalnega navdušenja zajel domala vse dežele takratnega civiliziranega sveta. Čeprav se je sprva naslanjal na prerajeno katolištvo, ga je pozneje prevzelo tudi pravoslavlje in celo luteranstvo in ga je španska kolonizacija zanesla preko morja do obal novega sveta, bogate nizozemske trgovske poti pa so z njim seznanile tudi še druge izvenevropske zemlje. Njegovo rast so poleg cerkve pospeševali tudi mnogi evropski dvori, ki jih je barok odeval v razkošje in nepresegljivi zunanji sijaj. Da pomeni »sončni kralj« Ludovik XIV. njegovo pravo utelešenje, ni treba posebej omenjati, kakor je tudi odveč ponavljati, da je Versailles le najbolj dozorel francoski sad posvetne baročne arhitekture.

Stensko slikarstvo je bilo kakor že nekoč v gotiki tudi v baroku spet tesno združeno z arhitekturo pri ustvarjanju enotne umetnine. Iz njenega objema pa se je izvilo le v posebni obliki tako imenovanega *iluzionističnega* slikarstva, ki je odpiralo skozi arhitekturno zaključene

oboke navidezne poglede v nebo in je resnični arhitekturi dodajalo še naslikano do vrtoglavih višin, kjer so se nato v oblakih in močni sončni svetlobi godili razni prizori z množicami figur. Že v renesansi nakazana igra svetlobe in sence ter premišljeno uporabljene barve so privedle v baroku slikarstvo do tiste stopnje, ki nam je ni treba podrobneje opisovati, če omenimo vsaj nekaj njenih glavnih predstavnikov: med Italijani znana iluzionista Pietra da Cortona in Andrea Pozza, Caravaggia in med beneškimi mojstri barve vsaj Tiziana, Tintoretta in Tiepola, od severnjakov patetično čutnega Flamca P. P. Rubensa in vélikega mojstra svetlobe in sence Rembrandta, med Španci pa, kjer je baročno slikarstvo poleg Italije in severa doživelo enega največjih razcvetov, ne moremo molče mimo El Greca, Ribere, Murilla in Velasqueza.

V 18. stoletju, to je s poznim barokom, je prevzela vodstvo v evropski umetnosti Francija in izoblikovala iz baroka njegovo zadnjo mogočo izpeljavo, igračkasto netektonski in skrajno dekorativni *rokoko*, prežet z lahkotnostjo, brezskrbnostjo in idiličnim sožitjem z naravo, prirejeno za dvorni okus, ko so se po njej lahkotno sprehajali pastirji in pastiričke ter si zaljublenci pod vedno modrim nebom z belimi oblaki koketno prišepetavali ljubezenske zgodbe, bolj podobne opereti kot resničnemu življenju, kakor bi narava v tem času sploh ne poznala več viharjev in groze in bi se iz človekovega življenja za vedno umaknilo gorje in trpljenje. Baletno lahkotni Watteau ter erotično prefinjena Boucher in Fragonard so bili glavni predstavniki te duhovite, lahkožive, galantne in nežne, a življenjsko neresnične umetnosti. Zato pa je delovalo umetniško delo Španca Francisca Goye še toliko bolj kot nenadno iztreenjenje in odklon od sanjarskega sveta ter srečanje s krutostjo vsakdanjega življenja, ko je risal grozote vojne, s katerimi je prvič po Rembrandtu postavil temelje sodobni grafični umetnosti.

Drugih dežel, kot je n. pr. sosednja Avstrija, v tako bežnem pregledu niti ne bi omenjali, če ne bi bile povezane s sočasno umetnostno dejavnostjo na naših tleh. Avstrijski baročni slikarji Rottmayr, Troger in Maulpertsch so pomembni tudi za naše kraje, medtem ko je najvidnejši med njimi, J. M. Kremser-Schmidt, zapustil pri nas z nad 30 deli velik kos svojega umetniškega opusa.

Popolnoma nemogoče bi bilo, da bi baročno kiparstvo vsaj v osnovnih potezah ne sledilo sočasnim prizadevanjem arhitekture in slikarstva in da bi morda ubralo svoja pota. Ko se je z gotiko plastika počasi rešila vezanosti na klado lesa ali kamna, iz katere jo je vedno znova klicalo v življenje umetnikovo dleto, se ji nikoli več ni podredila, pač pa si je nasprotno pričela vedno bolj sama podrejati prostor okrog sebe, v katerem je svobodno zaživela, se v njem razmahnila v gibih živih in resničnih ljudi ter v baroku velik del svoje pričevalnosti posvetila tudi izrazu notranjega razpoloženja, pa čeprav včasih samo za oči. Kakor slikarstvo je tudi portretno kiparstvo s poštenim naturalizmom zvesto ponazarjalo življenjsko resničnost z njenimi sončnimi in senčnimi stranmi, kultu namenjena dela pa so razodevala pobožno ekstazo in se pri tem niso prav nič izogibala čutnosti, za kar je dober primer zamaknjena sv. Terezija v rimski cerkvi Sta. Maria della Vittoria, delo največjega baročnega kiparja Lorenza Berninija, ki je znan tudi kot velik arhitekt.

Ta je nakazal smer razvoju kiparstva za stoletje in »naš« Francesco Robba je odmev njegove umetnosti. Da baročno kiparstvo ne pozna skoraj nobenih ovir v izraznih možnostih in si ne pomišlja s tvarnimi sredstvi ponazarjati najbolj netvornih pojavov, smo že omenili.

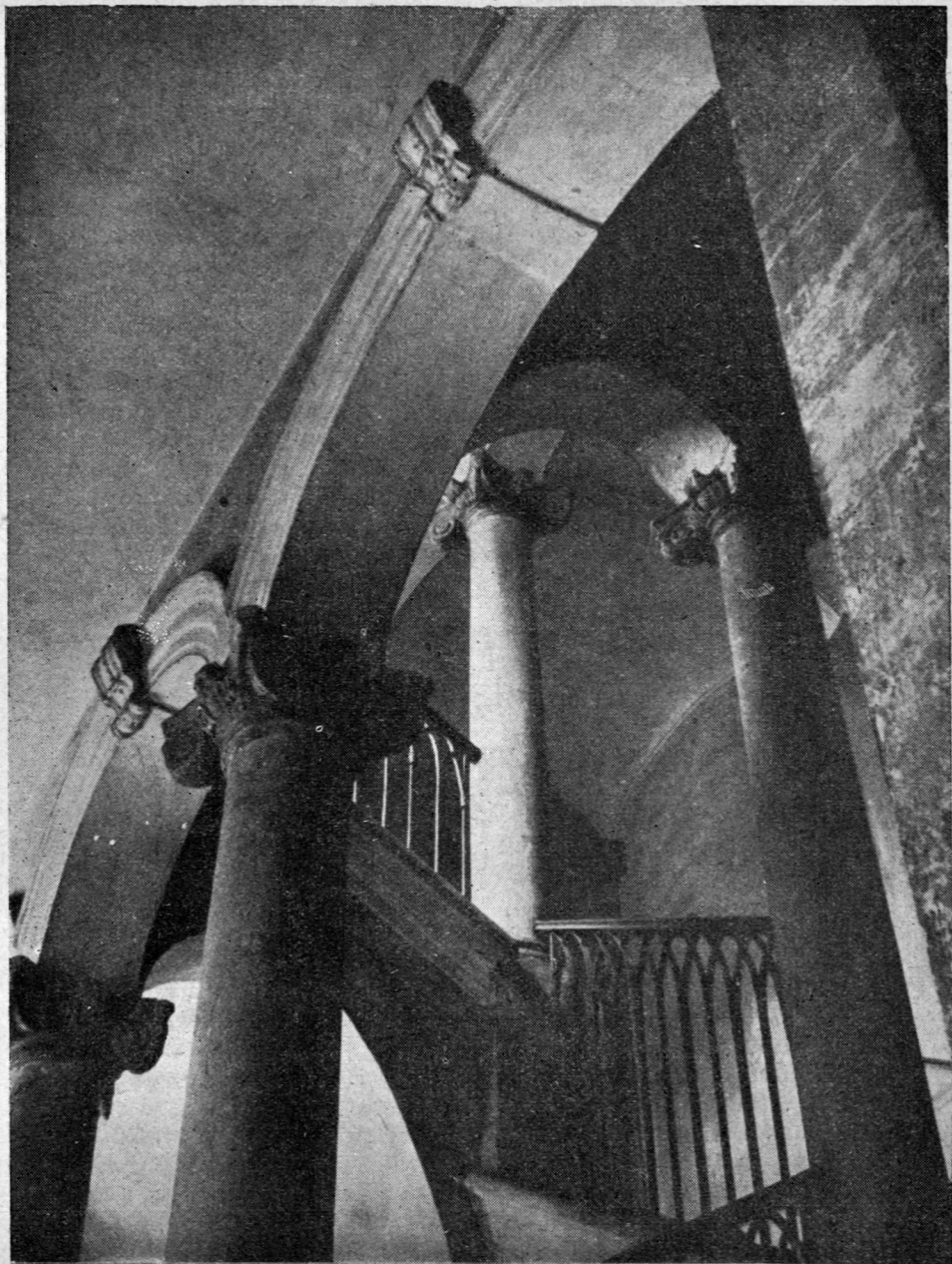
Skoraj dve sto let je trajalo zmagoslavje, dokler ni barok v svojem lastnem sadu, v rokokoju, zašel v slepo ulico, iz katere za umetnost in posebno še za arhitekturo ni bilo poti naprej. Klasicistično umirjena reakcija na baročni nemir, slikovitost, bujnost, nezadržanost in tveganost, ki se je že v baroku samem uveljavljala kot vzporedna, zmernejša struja, se je tedaj docela uveljavila. K idealom klasike težeča smer, oprta na antične vzore, torej *klasicizem* v pravem pomenu besede, je na prelomu stoletij tudi v likovnem ustvarjanju zmagala nad barokom in njegovimi ideali. Antična gradbena teorija, ki sta jo oznanjala Vignola in Palladio, je slavila zmago nad osebno umetniško potenco drznega Berninija in velikega Michelangela. S tem se je razvojna pot evropske umetnosti prevesila v 19. stoletje in več desetletij je bilo še potrebnih, da je odtrgala pogled od antike in od krščanskih srednjeveških slogov ter komaj na pragu naših dni našla spet samo sebe in svojo veliko prihodnost.

In kako smo *pri nas doma* sodoživljali razvoj baroka in spremljali njegov svetovni pohod? Še skoraj vse 17. stoletje je živela naša skromnejša umetnost, ki se je držala zlasti podeželskih cerkva, iz tradicij srednjega veka in je le poredko sprejemala oblike severnjaško predelane renesanse. Sem in tja si je podjetnejši fevdalec pozidal ali pa preuredil srednjeveški grad po italijanskem, to je renesančnem okusu, sicer pa je bilo na splošno v umetnostnem snovanju še vedno opaziti zastoje, ki je bil posledica verskih bojev in kmečkih puntov.

Pravi preobrat pa pomeni leta 1693 v Ljubljani ustanovljena Academia operosorum, ki je kot družba učenih in delavnih mož pričela zavestno podpirati znanost in umetnost in je pri tem obrnila kulturni obraz osrednje Slovenije odločno proti zahodu. Šele z njeno ustanovitvijo so pri nas dokončno prelomili s srednjim vekom in njegovimi posledicami na vseh področjih človekove ustvarjalnosti. Še več: srednjemu veku v umetnosti, to je gotskim spomenikom, so napovedali boj in jim grozili z uničenjem. V Ljubljani sami se je to docela posrečilo, saj je dobila z novimi cerkvami po italijanskih vzorih ter s prezidanimi palačami videz najbolj baročnega mesta in je tudi že stopila iz varnega srednjeveškega obzidja pod Gradom ter na levem bregu Ljubljaniče z vrsto novih stavb, kot so n. pr. nunska cerkev, dvorec na sedanji Titovi cesti, Kodeljevo, Cekinov grad itd. Po prizadevanju kamniškega župnika Raspa, ki je bil tudi član Akademije, je n. pr. tudi ves kamniški okoliš z majhnimi izjemami dobil v umetnosti baročno podobo.

Do srednjeveške umetnosti je bil barok nesentimentalen in brezobziren. Z elementarno silo je iz ljubljanskega središča zajel vso nekdanjo Kranjsko, medtem ko je na Štajersko vplivalo zlasti njegovo umetnostno oporišče v nemškem Gradcu. Kakor je po eni strani negativno ocenjeval gotiko in z njo ves srednji vek ter rušil, odstranjeval, prezidaval in spreminjal njegove umetnine, je po drugi plati ustvaril spet toliko novega in pozitivnega, da smemo 18. stoletje, ko je dosegel barok pri nas svoj vrh, imenovati drugo zlato dobo naše umetnostne zgodovine.





*Baročno stopnišče v Ljubljani na Novem trgu št. 5*

Foto: N. Šumi

Vzemimo najprej stavbarstvo, ki je bilo v tem času okvirna umetnost za drugi dve likovni stroki, za slikarstvo in kiparstvo. Ker je tudi pri nas barok s svojimi sredstvi podpiral poživiljeno versko idejo, je njegova gradbena dejavnost predvsem reševala monumentalne naloge cerkva. Tako so pozidali italijanski arhitekti s podporo domačih stavbenikov, ki so prevzemali pozneje tudi samostojna naročila, večino še sedaj stoječih ljubljanskih cerkva; stolnica, nunska cerkev in Križanke so najpomembnejše med njimi. Na podeželju naj iz tega časa omenimo le nekaj najvidnejših primerov: Dobrova pri Ljubljani, Šmarna gora, Tunjice, Velesovo, Cerklje pri Kranju, Skaručna, Vesela gora pri Šentrupertu, Sladka gora na Štajerskem, Alojzijeve cerkev v Mariboru itd. Od baročno predelanih starejših prostornin je med najbogatejšimi notranjščina Sv. Roka nad Šmarjem pri Jelšah. Od gradov in dvorcev je sledil baročnemu okusu posebno novi Štatenberk pri Makolah, k starejšemu jedru mariborskega gradu je bilo prizidano razkošno okrašeno stopnišče, medtem ko je grad Dornava pri Ptujju, postavljen sredi arhitekturno urejenega parka, okrašenega s plastikami, uresničil pri nas v malem vzore tistodobne francoske in nemške grajske arhitekture.

V želji po ustvaritvi celotnostnih umetnin s skupnimi pompoznimi učinki je dobilo tudi kiparstvo svoje vidnejše mesto v družbi z arhitekturo in slikarstvom. Baročni urbanist je postavljajal na izbrana mesta na novo preurejenih mestnih trgih in ulicah javne spomenike in skupine plastik, za kar so dobri primeri Robbov vodnjak v Ljubljani, veliko znamenje na Glavnem trgu v Mariboru, Florijanov spomenik v Ptujju in še vrsta drugih podobnih spomenikov po naših mestih in trgih. Hvaležno delovno področje se je odprlo za kiparje, podobarje in umetne mizarje, ko je bilo treba opremiti novo pozidane cerkve z oltarji ali pa nadomestiti staro opremo, ki ni več ustrezala novemu okusu. Merilo za presojo vrednosti in za ohranitev starega seveda ni bila umetniška kvaliteta, temveč ustreznost zahtevam novega časa. V Ljubljano je prišlo nekaj italijanskih kiparjev, ki so imeli tu polne roke dela. Najbolj znani med njimi, Francesco Robba, se je tu udomačil in dobil naročilo za nove marmorne oltarje pri frančiškanih, uršulinkah in pri Sv. Jakobu ter za vrsto javnih spomenikov. V Mislejevi delavnici so izdelali figuralno okrašeni portal semenišča in v podeželskih središčih je nastala vrsta podobarskih delavnic, ki so opremljale cerkve z novimi oltarji in samostojnimi plastikami. Kot bi tekmovali med seboj, kdo bo prej zadostil novemu okusu, so uničevali vse staro in s toliko vnemo nabavljali novo, da ljudem menda ni ostajalo dosti časa niti za dnevna opravila. Vsej tej graditeljski vnemi in neučakani mrzlici stavbenikov in kiparjev se je pridružil tudi slikar in s svojim delom še stopnjeval bogati videz, ko je krasil cerkvene stene in navidezno odpiral oboke v nebo, v oltarnih podobah pa s teatraličnim zanosom in nadčloveško ožarjenostjo prikazoval razna zamaknjenja, mučeništva in poveličanja. Smer iluzionističnemu slikarstvu pri nas je nakazal severni Italijan Julij Quaglio s svojim delom v ljubljanski stolnici, od domačinov pa mu je zlasti uspešno sledil Franc Jelovšek s svojimi deli pri Sv. Petru v Ljubljani, v Grobljah, v Kamniku, na Skaručni in na Sladki gori. Slikarski mojstri tuje krvi so poslikali v istem načinu med drugim tudi reprezentančne prostore gradov v Brežicah, na

Štatenberku, v Slovenski Bistrici in drugod in ob koncu stoletja je povzel ta način krašenja stropov naš Layer; baročni iluzionizem je odmrle šele sredi 19. stoletja z Matevžem Langusom, kot zadnji pa se je poskusil z njim celó impresionist Sternen pri ljubljanskih frančiškanih.

Poleg zidnega slikarstva se je izredno razmahnilo tudi oljno slikarstvo. Med skoraj nešteti bolj ali manj uspešnimi slikarji je zlasti pomembna četvorica mojstrov, ki so delovali okrog ljubljanskega središča; Franc Jelovšek, Fortunat Bergant, Anton Cebej in pri nas udomačeni Valentin Metzinger so glavni predstavniki »kranjskega« baročnega slikarstva; pridružujeta se jim kot štajerska sopotnika posebno oba slovenjegraška Strausa. Delo teh slikarjev je tako številno in tako mnogovrstno, da bi prišli v resnično zadrego, če bi pričeli tudi samo naštevati. O njihovem umetniškem opusu nas najbolje pouči velika razstavna dvorana Narodne galerije v Ljubljani. Če je Jelovšek le redko zamenjal steno s platnom in zidne barve z oljnimi, če je Metzinger po številu ohranjenih del najplodovitejši med njimi in če se umetniška osebnost Cebejeva še vedno nekako izmika naši dokončni oceni, potem lahko za Berganta zapišemo, da je s svojo hudomušnostjo, s poseganjem v posvetne in vsakdanje motive, ki v njegovem času v slikarstvu še niso imeli današnjega mesta, ter kot dober portretist najzanimivejši med vsemi in je v svojih delih morda najbolj zadel značaj domače zemlje.

Jedro našega baroka spada v prvo polovico 18. stoletja. Vzporedno z razvojem v umetnostno vodilnih deželah — mi smo bili tudi v tem času še vedno umetnostna provinca, v katero so sem in tja pljusknili valovi zrele umetnosti, kadar je bilo zunaj že preveč, da so se domači mojstri napajali ob njej — pa se je pričel ob koncu stoletja, čeprav mnogo manj kot drugod, po eni strani razkrajati barok zaradi svojega lastnega pretiranega razvoja, v rokokoju, po drugi strani pa mu je izpodkopaval nekdanjo moč bolj umirjeni klasicizem, ki je v raznih inačicah ter z različnimi imeni zajel tudi naše kraje. Vendar se barok ni dal kar tako spoditi iz hiše. Kakor svoj čas gotika se je bil tudi on tako priljubil preprostim ljudem, ki so živeli z njim posebno v cerkvi, da je kljub hiranju vzdržal še daleč v 19. stoletje in tako rekoč do praga naših dni. Okus preprostega človeka je domala še danes umerjen po njegovem lepotnem idealu.

Z barokom smo Slovenci kot celota našli doslej najtesnejši stik z likovno umetnostjo. Ni se zapiral samo v domove izbrancev, temveč so se ljudje na vsakem koraku srečavali z njim: na ulicah naših mest, na polju v znamenjih, v vaški podružnici, podobarjevi delavnici, pa tudi na gradu, če so se njegova vrata kdaj odprla preprostemu človeku. Dobro je zadel razmerje ljudstva do baročne umetnosti Fr. Stelè, ko je že pred tremi desetletji zapisal: »Pred Metzingerjem, Bergantom in Jelovškom se čutimo domače, oblike baročnega zvonika so nam še vedno znanik naše domovine, baročno pojmovanje umetnosti nam je kot masi še vedno bliže kot katera koli doba, ki smo jo preživeli, skoro bi rekli, da tudi bliže kot uveljavljajoča se umetnost sedanjosti.« Le od sodobne umetnosti same je zato odvisno, ali bo pritegnila množice in postala spet splošno ljudska last, s čimer bi doživeli tretjo zlato dobo razvoja likovne umetnosti na naših tleh.