

tu marsikaj enolično, saj ta razstava z ničimer ne skuša privlačevati, temveč zahteva od gledalca veliko napornega vživljanja.

Sam Francis se približuje abstraktnemu surrealizmu, ne pa impresionizmu kot piše v katalogu, je barvit in vznemirljiv spričo nenavadnih asociacij na rastlinski svet, ki jih vzbudi v gledalcu. Arshile Gorky, najzanimivejši med ameriški surrealisti, je zastopan z zelo umirjenimi deli, na katerih so resnična doživetja prenesena v nespoznavni rebus skladnih oblik z močnim grafičnim poudarkom. Brez škode za celoten pregled, kot ga nudi sedanja razstava, pa bi izpadli: abstraktna konstruktivista Ellsworth Kelly in Josef Albers in predvsem oba figuralna ekspresionista Richard Diebenkorn in David Park, o katerih bi lahko zapisali, kar je izjavil Raymond Cogniat v *Le Figaro* (23/9/61): «...preteklost je definitivno mrtva. Ni mogoče zbrisati pol stoletja abstraktne umetnosti in ne bomo se povrnili niti k impresionizmu Clauda Moneta, kot ne k Davidovemu klasicizmu ne k Delacroixovi romantiki ne k Watteaujevim galantnim zabavam. Otroci niso nikoli popolnoma podobni svojim prednikom. Kar prihaja, bo morda slabše kot to, kar se nam zdi danes nesprejemljivo in za čimer bomo zaradi tega žalovali. Morebitni realizem, ki se pripravlja — ali stilizacija, ki ga bo uničila — se nam bo verjetno zdel bolj spotakljiv, bolj nesprejemljiv kot naša sedanost...» Tudi zastopnik resnične materije v slikarstvu Robert Rauschenberg, ki se mu običajna slikarska sredstva ne zde več dovolj učinkovita, po Burriju ni prinesel novih odkritij.

Kljub vsem kritičnim pripombam pa bi bilo krivično, če bi zapisali, da je razstava samo zanimiva. Ne, tudi nekatera lepa doživetja posreduje in predvsem nas lahko marsičesa nauči ter nam odkrije nekatere aspekte še vedno zelo malo poznane Amerike. Verjetno je veliki večini občinstva razstava malo pomenila, toda tu tolče Amerika samo sebe po glavi. Kaj naj povedo te slike ljudem, ki jih je filmska plaža, ameriška in evropska, tako oslepila, da prepoznajo edino še resničnost fotografske podobe, ki ne zahteva nobene intuitivne in kritične misli več.

Špelca Čopič

## ARHITEKTURA

### KNJIGA O LJUBLJANSKI BAROČNI ARHITEKTURI

Poglavje o baročni arhitekturi na Slovenskem je bilo v naši umetnostnozgodovinski literaturi doslej šele komaj načeto — v zvezi z nekaterimi vidnejšimi stavbnimi mojstri in ob glavnih arhitekturnih tipih. V vsej bogati problematiki, razpeti v koordinatnem sistemu prostora in časa, v vsej kompleksnosti domače stavbne tradicije in tujih, bodisi italijanskih ali severnih (avstrijskih, nemških, čeških) importov in vplivov, pa ga je zajel sistematično Nace Šumi, ki je že leta 1958 prispeval v tej smeri pomembno preddelo v monografski študiji o arhitektu Gregorju Mačku, letos pa je izšla pri Slovenski Matici njegova *Ljubljanska baročna arhitektura* (na 220 straneh s francoskim povzetkom in s številnimi ilustracijami; Ljubljana 1961).

Morda bi bil naslov zgovornejši, če bi ga dopolnili v »arhitektura ljubljanskega umetnostnega kroga«, saj priteza v svoj okvir večji del nekdanje kranjske dežele in mnogokrat posega tudi na štajerska tla, zlasti tedaj, ko je šlo za slogovne inovacije od štajerske strani v osrednjeslovenskem prostoru, čigar naravno središče je Ljubljana. Ker je avtor hotel, da bi ljubljanska arhitekturna skupina zaživela pred nami kar le moči plastično in ostro osvetljena, je na koncu knjige dodal še kratko, pa zato nič manj dragoceno poglavje o »položaju in vlogi ljubljanske baročne arhitekture v Sloveniji« in s tem nakazal oprijemljive smernice in temelje za raziskovanje v kulturno-geografsko razširjenem okviru. Pri obdelavi se je premišljeno omejil le na najbolj pričevalno gradivo in izpustil manj pomembne spomenike, ki bi mu zabrisali jasnost metodološkega koncepta in preglednost knjige; s tem pa seveda še ni rečeno, da ne bo prej ali slej za res celotno podobo naše baročne arhitekture treba obdelati in razvojno razvrstiti tudi obrobno gradivo. Prvič je v tej knjigi pod notnim aspektom obdelano poleg sakralnega tudi profano (meščansko in grajsko) stavbarstvo, čeprav je res, da so za razvoj prostora cerkvene stavbe zgovornejše. Vendar je avtorju uspelo, da je v obeh vejah lahko ugotovil analogne razvojne tendence in skupni razvojni ritem. Ni se izgubljal v katalognem naštevanju in opisovanju nadrobnosti, ampak je skušal spomenike zajeti v njihovem celostnem izrazu, tako da ob plastičnem prehodu skozi veliki razvojni niz posamezne arhitekture v resnici skupaj z avtorjem doživljamo v vsej polnosti.

Vsak, kdor le malo pozna številnost naših baročnih arhitektur, bo lahko zaslutil, kako bogato gradivo je moral avtor pregledati in oceniti. Ker je to mnogokrat le slabo arhivsko dokumentirano, ga je moral najprej s stilno analizo urediti v posamezne stavbne in časovne skupine, poiskati (ali zaslutiti) posamezne delavnice in mojstre itd. Toda v knjigi je to zamudno delo srečno zabrisano. Šele nato je pisec lahko dosežene rezultate strnil v sintezo in jih vključil v razvojni proces. Ta se od konca 17. do konca 18. stoletja enovito plete skozi knjigo skoraj z neko dramatično napetostjo, toda glavni akterji te drame niso samo posamezni stavbni mojstri, ampak tudi tista velika umetnostna volja, ki je odločala v umetnostnem značaju posameznih regij in v njihovi latentni umetnostni govorici. Prvič je bila tu nakazana tudi periodizacija umetnosti našega 18. stoletja, ki jo bo treba preizkusiti tudi ob drugih umetnostnih vejah. In končno: Šumi je svoje gradivo uvrstil tudi v umetnostnogeografski prostor — prav s tem pa je kljub svojemu provincialnemu značaju zadobilo širšo evropsko pomembnost.

Če pomislimo, da je bila Ljubljana naš najmočnejši kulturni in umetnostni center baročne dobe, je tudi njeno stavbarstvo obljubljal, da bodo rezultati njegove raziskave plodni za vse slovenske arhitekturne skupine, in to tem bolj, ker je ljubljanska arhitektura kot središčna pomenila v neki meri sintezo vseh sosednjih. Le v uvodnem poglavju se je Šumi dotaknil tistih spomenikov, ki so jih sezidali tuji, v prvi vrsti italijanski mojstri v 17. in 18. stoletju — le toliko, kolikor so ti nepogrešljivi kot podlaga za ljubljansko »šolo«, čeprav niso pomenili v njej neke gibalne umetnostne sile, v kateri bi »naš človek spregovoril o sebi«. Med temi so najpomembnejše stolna, križevniška in uršulinska cerkev. Naš lastni razvoj pa se je oprl že na domače stavbne mojstre in pri tem pokazal lastno umetnostno hotenje in lastni razvojni ritem. S tem v zvezi je pomembna tudi ugotovitev, da so bili ob itali-

janski umetnosti izbrušeni ideali ljubljanske akademije operosorum pridržani le višjemu sloju tedanje meščanske družbe, da pa ljudskemu razpoloženju niso ustrezali. To pa se je močnejše uveljavilo takoj, ko je začela admirati kulturna akcija operosov. — Morda bi bilo tukaj treba podčrtati voljo operosov, da vzgojijo tudi vrsto domačih umetnostnih moči, saj so v ta namen mislili celo na posebno risarsko šolo, in vprašanje je, kolikšen delež lahko pripišemo ob vzgoji naših mladih umetniških moči — tako stavbenikov kot slikarjev in kiparjev — prav prizadevanju Dolničarjevega kroga.

Nepretrgani razvoj ljubljanske arhitekturne skupine se je začel po Šumiju okoli leta 1710, ko se srečamo s prvimi deli Gregorja Mačka. Ta je sicer poznal italijanske predloge, toda njihove oblike je prikrajal po meri domače stavbarske tradicije, katere centralni spomenik je oktagon Marijine cerkve v Novi Štifti pri Ribnici iz prve polovice 17. stoletja. Na splošno so se vertikalne tendence italijanskih predlog umaknile večjemu poudarku horizontalne smeri, tako da je zdaj tudi motiv kupole izgubil dominantni karakter in se na zunanjščini izrazil le v mehki usločenosti streh na »kamelji hrbet«. Značilno pa je, da ob orientaciji v italijanski smeri niso odločale razgibane in bogate borrominijevske forme, ampak monumentalnejše in resnejše beneške, palladijevske in delno celo starejše vignolovske. Glavni spomeniki Mačkove razvojne poti in obenem glasniki nove ljubljanske šole so cerkve na Šmarni gori, v Cerknem na Primorskem, v Poljanah pri Škofji Loki in na Limbarski gori. Posebno značilno je združevanje centralne (poligonalne) stavbe s podolžnim tipom, iz česar se porodi značilni podolžni poligon ali ovalni prostor.

Druga razvojna perioda, ki se začne okoli leta 1740 in traja do 1760, je odprla vrata formam severnega, avstrijskega in češkega baroka, delno preko Štajerske. Novi kompozicionalni elementi so okrepili zlasti scenske vrednote prostora in lupine, ki računajo ne samo z mehkejšim prelivanjem prostornine, ampak pritezajo v skupni efekt tudi kiparsko opremo, štuk in slikarstvo; iluzionistične fresko slikarije razvrednotijo realno dane prostorne meje. To je obenem čas našega največjega baročnega freskanta Franceta Jelovška! — Stari fasadni tip še ni izginil, nastopa pa tudi že poraba preko Avstrije posredovanih borrominijevskih detajlov. Poleg cerkva v Begunjah na Gorenjskem, v Grobljah, Naklem in na Koroški Beli (z značilnim »obočnim slavalokom«) je posebno pomembna stolnica v Gornjem gradu, ki jo je sezidal (Avstrijec) Matija Perski. Ta je v Ljubljani nasledil Mačka in obenem posređoval našemu razvoju prenekatero pobude južnonemškega, avstrijskega in štajerskega stavbarstva. Profana arhitektura, ki se je prav v tem času močno razcvetela, je razvila predvsem prostorno in dekorativno poudarjeno stopnišče kot osrednje in najbogatejše jedro stavbe. Nekaj najlepših ljubljanskih palač (Gosposka 4, Ciril-Methodova 21, Koslerjeva palača, grad Goričane) je Šumi, z delno rezervo, skušal pripisati prišleku iz Gradca, Johanu Georgu Schmidtu.

V tretjem razdobju, ki začne admirati šele okoli leta 1790, pa opazamo spet večjo zresnitev oblik. Simbioza arhitekture s slikarstvom in plastiko, ki je bila tako zgovorna v drugi periodi, se je zdaj razrahljala, prostor je zaživel spet v enotni, samo tonski obarvanosti. Pri profanih stavbah opazamo na fasadah rokokojske odmeve, pri cerkvenih (pomembni sta zlasti cerkvi v Tunjicah in v Gabrju pri Ljubljani) pa upada scenična kompozicija. V mnogih primerih lahko ugotovimo ponoven naslon na starejšo domačo arhitekturo

Mačkovega časa, kar priča, da je ob razkroju baročnih idealov še enkrat oživel spomin na njihovo »klasično« fazo in da ta tudi po desetletjih še ni izgubila aktivne moči. Gre torej za sintezo obeh predhodnih dob in njunih najzrelejših stavbnih realizacij. Nekoliko ob strani direktne razvojne črte stoji ljubljanska Gruberjeva palača, ki lepo zastopa »kitasti slog«, na nekaterih monumentalnejših javnih stavbah pa nastopajo že močnejši klasicistični elementi — n. pr. na fasadi starega Stanovskega gledališča, delu stavbenika Lovrenca Pragerja, ki je bil verjetno domačin. Drug pomembni stavbar tega razdobja je bil deželni arhitekt Leopold Hofer, ki je sezidal cerkve v Cerkljah, v Dobrniču, v Postojni in na Prežganju in ki prav tako ni mogel prezreti rešitev, ki jih je našla že zrelobaročna preteklost. Toda medtem ko si je v mestu vedno bolj utiral pot klasicizem, je na podeželju trajala baročna dediščina še nekaj desetletij, ni pa imela več dinamične moči.

Tako nam je Šumi v glavnih razvojnih črtah nakazal razvojno podobo ljubljanskega stavbarstva, ki naravnost zapeljivo vabi h komparaciji z razvojnimi krivuljami posameznih umetnikov. Zdi se mi, kakor bi neka analogna zakonitost delovala v umetnostnem razvoju posameznika pa tudi v organskem razvojnem nizu generacij, ki pripadajo istemu stilnemu krogu. Pri mnogih stavbarjih, kiparjih in slikarjih lahko ugotovljamo, da se njihova zadnja razvojna faza rada spet skloni k vzorom mladosti, potem ko je v vmesnem razdobju poželjivo vpijala in asimilirala množico tujih inovacij. Da je bila razvojna kontinuiteta ljubljanske baročne arhitekture še bolj strnjena in notranje pogojena, nam kaže tudi to, da je njen tok resnično prehajal direktno od mojstra do mojstra. Perski je bil Mačkov zet, učenec Perskega je bil Prager, ki je po mojstrovi smrti poročil tudi njegovo vdovo. Tudi Pragerjev sin Ignac je bil arhitekt, vendar se nam njegov opus doslej še ni razkril.

Že ob Mačkovi dobi in njenem razmerju do naprednejših borrominijevskih form se je Šumiju znova odprl tudi problem našega umetnostnega »zamušništva«. Res se tuje pobude pri nas uveljavijo navadno nekoliko kasneje, toda tega ne smemo pripisati na rovaš neki zaostalosti in neorientiranosti; pregrade premočnemu vplivu tujih vzorov je postavljaj naš lastni arhitekturni ideal, ki je vedno sprejemal od zunaj le tisto, kar je bilo njemu samemu najbolj sorodno in najbliže; čeprav ne v istih stopinjah, smo vendar šli tudi s stilnimi iskanji ostale Evrope vzporedno pot. Delo naših arhitektov je logičen odraz miljeja, možni pa so v njem tudi dialektični preskoki. Vsekakor ljubljanskega baroka ne moremo in ne smemo enačiti niti z italijanskim niti z avstrijskim. Gre za avtonomno združitev tujih pobud, domačega podeželskega izročila in v lastni individualnosti pogojene asimilacije. Vsa ljubljanska arhitekturna skupina ljubi ideal zmerno razgibanega, svetlega in celo sončnega prostora, fasade pa se podrejajo čim mirnejši ploskvi. Arhitektonski okvir je razgiban samo z detajli po površini. Med dvema najbližjima sosedoma, med Primorsko in Štajersko, pomeni nekako zlato sredino, tako da sprejme od prve strožje tektonske principe, od druge pa — zlasti po letu 1730 — mehkejšo modelacijo prostornine in liričnejšo ubranost detajlov. Neke temeljne značilnosti, ki se pojavljajo kot prave konstante, lahko torej zasledujemo od prve do zadnje razvojne faze.

Prav ugotovitev teh temeljnih regionalnih konstant pa je spet velika zasluga Šumijeve knjige, saj se je z njimi približal že problemu umetnostne dialektologije slovenskega ozemlja. Tako n. pr. v velikih okvirih velja za

Primorsko, da v njeni arhitekturi prevladujejo grajena, težka masa in iz ločenih celic sestavljeni prostori, na Štajerskem pa ideal razgibanega prostora in ostenja. Toda medtem ko Primorska ostaja večidel zvesta tistim tipološkim in kompozicijskim prvina, ki si jih je osvojila v arhitekturi že v 17. stoletju, pa poteka ritem štajerskega stavbarstva precej analogno z ljubljanskim. Zelo zgovoren primer štajerske arhitekture druge periode je cerkev na Sladki gori, ki pomeni obenem tudi eno najlepših uresničitev »celostne baročne umetnine«, to je: združitve vseh umetnostnih vrst v polno zvočnost. Dolenjska ostaja ob celotnem procesu nekoliko ob strani in se opira delno na osrednje-slovenske (ljubljanske), še bolj pa na štajerske pobudnike.

Šumijevega knjiga je torej v naši umetnostnozgodovinski problematiki zadržala na globoko, delno celo na račun lažjega umevanja. Kajti če hoče bralec resnično dojeti vse avtorjeve razlage, bi moral poznati vsaj glavne obdelane spomenike avtopsično; prostora, njegovega gibanja, ritma in osvetljave nam namreč ne more v polni meri približati niti najboljša reprodukcija. Posebej naj še podčrtam, da je imel Šumi odprte oči tudi za vrednote, ki jih mnogokrat prezremo ali se jih ne zavemo prav — za problem razsvetljave (»nevidna luč«), za pokrajinske scenske naglase (prim. doživljene opise Velesovega, Limbarske gore ipd.) — in ne v zadnji meri tudi za ljudsko arhitekturo, ki se je dotaknil sicer mimogrede, pa vendar tako, da je z njo dopolnil celotni mozaik, v katerega je ujel slovensko zemljo baročnega časa.

Morda prav vse Šumijeve hipoteze ne bodo do zadnje pike vzdržale kritike prihodnjih raziskovanj, toda gotovo bodo obveljale dinamične razvojne linije in karakteristike, ki jih je zarisal. Slone namreč na odličnem poznanju spomeniškega gradiva (tudi v smislu čisto spomeniške problematike!) in zajete so s sugestivno intuicijo, ki lahko postane znanstveniku dragocena pomagalka v trenutku, ko je treba premostiti še ne do kraja razčiščene vrzeli. Metodološko pomeni Šumijevo delo plodno, logično in poglobljeno nadaljevanje najboljših tradicij naše umetnostnozgodovinske šole.

E. C e v c

## GLEDALIŠČE

### SARTRE, UMAZANE ROKE

Ni dvoma, da je Sartra vznemirilo vprašanje morale v političnem življenju in da je izostril situacije v *Umazanih rokah*<sup>1</sup> tako, da je dobil problem zelo izrazito in poudarjeno podobo. Drugače rečeno: Sartre je zelo dobro vedel, kaj hoče povedati, in je zato ideji zelo zavestno podredil fabulativni stroj drame. In vendar je nemara poglobilna estetska odlika teksta, da je prav ta racionalni element težko opaziti in da se zdi, ko da je situacije ustvarilo življenje samo.

Režija Drage Ahačičeve se je izogibala kakršnih koli apriorističnih »aktualizacij«, ki naj bi poenostavile *Umazane roke* na kratkoviden afront zoper napredno miselnost, kot se je to ob uprizarjanju te drame večkrat dogajalo; pazljivo je razčlenila idejno jedro in razkrila tiste globlje momente,

<sup>1</sup> Uprizoritev Gledališča ad hoc v Križankah; režija: Draga Ahačič; scena: Branko Simčič.