

LJUBLJANSKI ZVON

Mesečnik za književnost in prosveto

XLIII. letnik

1923

4. številka

Stanko Vurnik:

Po zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva.

V avgustu in septembru lanskega leta je priredila Narodna Galerija v obrtni šoli na Mirju razstavo slovenskega slikarstva preteklosti. Razstava je bila prva te vrste med Slovenci in je pokazala rezultate, ki so tako pomembni za zgodovino naše kulture in posebno umetnosti, da se nam zdi, da moramo te rezultate fiksirati še enkrat, ker se jih naša javnost v polnem obsegu še vse premalo zaveda.

Prvi poizkus razstave retrospektivnega značaja je napravil Rihard Jakopič v mesecu oktobru leta 1910., ko je o priliki proslave vladarjeve osemdesetletnice zbral v svojem paviljonu poleg modernih še znatno število slovenskih slik starejšega datuma. Razstava je imela manifestacijski značaj in je hotela demonstrirati zgolj «80 let slovenskega slikarstva» in je torej ponazorjala samo razdobje 1830 do 1910. Urejena je bila po estetičnih načelih in torej ni imela znanstvenih ambicij, vendar pa je bila inicijativa zánjo že kolikor toliko utemeljena v neprestano naraščajočem interesu, ki je šel za tem, da se najde orientacija v naši umetniški kulturi preteklosti, to je, da se predvsem ugotovi eksistenca take kulture v preteklosti in pojasni njen značaj ter razvoj. Nujno pa je postalo to vprašanje danes, v času, ko gre za uveljavljanje nacionalnih in kulturnih individualnosti, ko se merijo kulture narodov med seboj kakor tekmeči v hipodromu; posebno za nas Slovence je danes, ko nas hočejo kratkomalo spraviti s sveta kot narodno in kulturno individualnost, postal dokaz eksistence lastnih kulturnih tradicij eminentne važnosti. Ko smo se otresli nemškega jarma, ko smo se ujediniili v slovensko državo, se je bilo treba ozreti nazaj in v miru zbrati energije preteklosti. Malone sami od sebe so se začeli postavljati temelji vedam o nas samih in tako je zahtevala tudi umetnostno-zgodovinska znanost, ta najmlajši otrok intelektualističnega stoletja,

za svoj študij, da jih ubere in zgnete v sistem, ki bi pomenil za nas najlepši kulturni dokument.

Narodna galerija je imela že koj pri svoji ustanovitvi na svojem programu veliko retrospektivno razstavo in ko je lansko podjetje velesejma obljubilo tako razstavo rentirati — niso namreč malenkost troški take razstave, ki naj zbere material iz vseh vetrov domovine — se je začelo delo, da se priredi razstava, ki bi bila zasnovana na znatno širših, predvsem pa na znanstvenih temeljih, kakor Jakopičeva razstava leta 1910. ni bila. Slike so začele na povabila, na hvalo veliki požrtvovalnosti lastnikov, dohajati v velikem številu. Vse mogoče slike: italijanske, francoske, nemške, nizozemske. Toda glej, ko so se vse tuje izločile, so ostale naše, in težak kamen se je odvalil prirediteljem od srca, ko so si te ogledali. Imeli smo jo, svojo lastno umetnost v preteklosti! Vesel heureka je bil to in takoj so bili pozabljeni vsi dvomi in vsa bojazen, da bi to, kar bi radi, da bi bilo naše, ne bilo le tuje, kakor se je dolgo trdilo in sumilo.

Ker gotskih fresk Aquile, Janeza Ljubljana in obeh Wolfov ni bilo mogoče sneti s sten in jih prenesti na Mirje, so izvirale najstarejše slike na razstavi šele iz začetka XVI. stoletja. Škoda, da ni bilo mogoče predstaviti na razstavi domače umetniške kulture iz romanske in posebno iz gotske dobe, ki je bila pri nas vendar precej razvita. Najmlajše slike na razstavi so bile iz dobe realističnih stremljenj v drugi tretjini XIX. stoletja. Razstava je torej ponazorjala razvoj naše umetnosti med tema dvema razdobjema in je zbrala z eno besedo razen gotskega in romanskega do naših impresionistov ves slikarski material, ki je prišel v poštev in kolikor ga je bilo mogoče dobiti za razstavo s skromnimi sredstvi in v skopo odmerjenem času. Da zato na plastiko ni bilo mogoče niti misliti, je jasno.

Kljub vsem težočam pa je zbrala razstava vendar toliko slik, da je bilo na podlagi njih količine mogoče rešiti vprašanje predvsem eksistence individualne slovenske umetnosti v preteklih dobah in da je bilo mogoče dosledno in brez občutljivejših vrzeli demonstrirati njen razvoj ter dognati njeno pripadnost k eni izmed velikih umetnostnih kultur.

Aranžma razstave je ugodil kompromisu estetskih (prostor na steni, luč), znanstvenih (kronološka ali stilskorazvojna razvrstitev) ter zahtevi nebodigatreba prostora, kateri zadnji sta morali deloma podleči ostali. Končna razvrstitev je bila na hvalo vendarle kompromis, pristranski na korist znanstveni razporeditvi.

Najstarejše slike z razstave so torej izvirale iz XVI. stoletja, kamor smemo uvrstiti razdobje naše zgodnje renesance. Potem takem se je pri nas renesančni pokret začel sto let pozneje kakor isti pokret v Italiji. Slične časovne spacije očituje z istimi stilskimi pokreti po drugih naprednejših deželah tudi naš barok, dočim so spaciji v XIX. stoletju mnogo krajši. Gotika pa se je izživela pri nas popolnoma šele koncem XVI. stoletja, torej dosti pozno.

Najstarejša zgodnjerenesančna slika na razstavi, «Križanje» (Šmarje), je bila s svojo v eno ploskev stisnjeno skupino oseb ospredja še povsem gotska, nasprotno pa so bila telesa nagih križanih po svoji študirani anatomiji za gotiko že nemogoča in poleg tega je naznanjala prodirajoč nov ideal lepote, čeprav še ne izrazito determiniranega, pokrajina, ki je vznikala izza trde figuralne plasti ospredja in ki je bila sicer še vedno akcesoričnega pomena, pa vendar že prostorni dojem okrepljajoč element. Dva povsem nasprotna si svetova sta se tu trgala drug ob drugega. Slika je očitovala razločen vpliv italijanske smeri slikarstva v XV. stoletju, dočim so slike s krilnega oltarja cerkve v Mrzlayi vasi pri Radečah predstavljale primer umetnin, stilsko vplivanih po nemški renesanci.

Tuje vplive prav dobro pojasnjuje dejstvo, da smo že iz pradedavna tvorili križišče dveh kultur. Vpliv Italije je deloval v XV. in naslednjih stoletjih na vso Evropo s tako silo, da se ta vpliv izrazito zrcali celo v inozemskih sodobnih slikah, zato ni čuda, da se kaže tudi v naši umetnosti, ki smo geografično vendar neposredni sosedje Italije. Naglasiti je tudi še dejstvo, da so naši slikarji znatno sodelovali na italijanskem renesančnem pokretu v Italiji sami, kjer so si mnogi izmed njih (Schiavoni) pridobili ime. — Specifično «naših» elementov na teh slikah XVI. stoletja še ne moremo jasno pokazati. Izrazito se ti elementi ne pojavijo niti še v visokem XVII. stoletju, v dobi po Hrenu, Valvazorju in Akademiji operosorum, niti v tistih slikah iz XVII. stoletja, ki so signirane po slikarjih brezdvomno slovenskega pokolenja, Gladiču ali Jamšku itd. Lepi primeri visokorenesančnih slik iz tega stoletja so bili na razstavi triptihon iz Krškega, dalje Zadnja večerja, ki pa je bila delo italijanskega umetnika ter dr. Svetinov Sveti Martin, ki je predstavljal lep stilski primer visokorenesančne slike: Sam človek v širni pokrajini. Koliko časa je rabil umetnostni razvoj in razvoj individualizma, da je mogel umetnik postaviti človeka kot človeka v pokrajino kot pokrajino! Nekatere umetnine iz istega stoletja pa so po razgibanosti kompozicije

segle že v prehodno dobo, v kateri je začel prodirati barok, ki se je pri nas začel izživljati šele začetkom XVIII. stoletja.

Odslej moremo določno čutiti slovenstvo v umotvorih, nastalih na domačem ozemlju. Posledice severne orientacije izginjajo, če izvzamemo nekaj malega Rubensovih in Dyckovih vplivov, in naši umetniki, šolani v Italiji, kažejo kvalitete, ki se nam jih ni treba sramovati. Naša baročna umetnost je presenetljivo enovita, kar se tiče tistega, doslej še ne definiranega, specifično našega elementa v slikah, ki se ne dá dokazati iz kompozicije, pojmovanja barv ali stila, ki je le odznak časa in kolektivnega duševnega razpoloženja kulturnega sveta. Mislim namreč na tisto «četrto dimenzijo» v umetnini, ki ji daje značilno lastnost, da umetnino instinktivno prepoznaš za slovensko izmed cele kopice tujih, kakor koj ločiš francosko glasbo od nemške ali ruske, kakor spoznaš slovensko govorico včasih le po zvoku besede, četudi besede nisi določno čul. Gotovo je, da ima vsaka narodna individualnost svoje posebne psihične značilnosti, katerih pa veda doslej še ni mogla determinirati. Da obstojajo specifične difference med psihami raznih narodov, je dokaz, da so se že mnogi psihologi trudili ob tem problemu, vendar pa raziskovanje tega vprašanja od Wundta dalje še ni napredovalo. Danes, v dobi silnih napredkov eksperimentalne psihoanalitike, obstoja vsaj upanje, da se bo vеди kdaj posrečilo pojasniti bistvo tega pojava. Tudi umetnostni znanstveniki so že često obravnavali ta problem, izkušali so determinirati individualne strukture nacionalnih psih ter si na tej podlagi pojasniti način gledanja umetnikov in njihov način reševanja kolorističnih problemov. Žal, da do danes nihče ni dosegel kaj dosti več, kot v tem znanstveno pomenijo Burgerjevi feljtonistični rezultati (Cézanne und Hodler. München, 1919).

Kar štirje veliki baročni mojstri so otvorili dobo našega baroka. Zdi se, kakor da je bila vsa dotedanja umetnost zgolj priprava in iskanje, dokler se ni pojavila naša baročna umetnost. Kakor tromba so se oglasili naši veliki: Jelovšek, Wergant, Cebej in Metzinger. Naša slovenska umetnost se je začela kakor z viškom.

Ena izmed najlepših slik na zgodovinski razstavi je bila baročna Jelovškova Mati Božja iz šentpeterske cerkve v Ljubljani. V mogočno diagonalno kompozicijo je stisnil na tisti sliki umetnik ekstatično religiozno čuvstvo. Kakor da so se tu koncentrirale vse formalne in estetske pridobitve treh stoletij: najvišja tehnična virtuoznost se je združila z najvišjim patosom v en sam

monumentalen organizem. Vsa sredstva so se združila: vse pridobitve arhitektonskih stremljenj, prostorna globina, najvišja oduševljenost in razvihrana eksplozivnost. Še človeku našega stoletja mora imponirati umetnina kakor je imenovana Jelovškova, pa najsi že bo njena diagonala Rubensova, inkarnat Dyckov, tip Murillov, gube Rigaudove kakor trdijo, vendar je gotovo, da je to umetnino rodila slovenska miselnost in da je ta umetnina izmed največjih slovenskih.

Drugi veliki baročni mojster, krepko zastopan na razstavi, je bil Fortunat Wergant (Bergant). Gotovo ena izmed glavnih zaslug razstave je, da je tega genijalnega umetnika tako rekoč šele odkrila, zakaj par podatkov, ki jih je bil do pred razstave mogel zbrati zaslužni nabiralec domačega umetnostnozgodovinskega blaga, msgr. Viktor Steska, je bilo vse, kar se je dotlej vedelo o njem: nota bene je msgr. Steska že davno po razstavi šele dobil Wergantove rojstne podatke v roke in tedaj se je izkazalo, da Wergant ni bil Istrijanec, temveč — Kamničan, kar je gotovo veselo odkritje. Razstava pa je spravila na dan dobršen del njegovih slik iz raznih samostanov in zasebnih zbirk in na podlagi teh je bilo mogoče uvideti, da je bil Wergant izmed četvorice naših baročnih mojstrov najindividualnejši naš umetnik, ki se mu tuje šole komaj da poznajo, s tako silo se je v njih udeleževala zakonitost osebnosti. Gotovo je vsak posetnik razstave odnesel močan dojem izpred njegovega sv. Bernarda, ki ga je silno čuvstvo skrivilo v ekstatično pozo, katero je umetnik izoliral na nevtralni ploskvi, da je prišel njen izraz tako monumentalno do veljave. V Madonah in potrehtih baronskega para Codelli se mu barok že nagiba v rokoko v francoskem okusu, v Ciparju in Prestarju pa je umetnik že posegel po ljudskih tipih, za kakršne se je tedaj navduševala umetnost na Holandskem. Da nam je predstavila tega umetnika, ki bo dal tako zanimiv studij svojim raziskovalcem, moramo biti Narodni Galeriji še posebej hvaležni.

Cebej je bil mojster velike kompozicije. Na njegovih delih preseneča do podrobnosti preračunjena arhitektonika in ravnostejše detajlov, ki tvorijo skupno idealno ritmično ravnovesje, za čemer so takrat posebno stremeli slikarji. Njegovo veliko Vnebovzetje je bil lep primer te njegove odlike.

Najplodovitejši izmed četvorice in poleg Werganta na razstavi najštevilneje zastopan pa je bil slikar Valentin Metzinger, ki je v svojem življenju naslikal najmanj 400 del, od katerih jih danes še večina visi v podeželskih cerkvah po vsej Sloveniji doli

do srede Hrvatske. Učil se je pri Rubensovih in Murillovih originalih ter pri Italijanih. Vpliv benečanske šole na njegovih zrelih delih je očividno. Ustvarjal je dramatično razgibane oltarne kompozicije in je kljub vsej kolosalni kvantiteti svojih del često cel umetnik. Zadnje njegove slike že izrazito kažejo v stilsko dobo rokokoja.

XVIII. stoletje je bila najsijajnejša doba naše umetnosti in je bilo na razstavi naravnost sijajno zastopano, kakor je zaslužilo. Pokrajini iz tega stoletja skoro ni, slike so bile večinoma religiozno značaja ali pa portreti, torej datira «bolezen slovenskega umetnika» že prav daleč nazaj v zgodovino.

Koncem tega stoletja se je priselil k nam Nемеc Kremser-Schmidt, ki je delj časa deloval med nami, kar pričajo zlasti njegove slike v Dolu in Velesovem. Razstava, ki je bila pravična tudi tujcem, ki so pomagali oplojati našo umetniško kulturo, je eno njegovih najlepših slik postavila tik poleg slik Layerjeve šole, ker se je trdilo, da so bili Layerji le rokodelski kopisti po originalih tega genijalnega Nemca. No, pokazalo se je, da se dajo dokazati Schmidtovi vplivi kvečjemu pri slikarski generaciji okrog Layerjev, pa še pri tej ne tako izrazito in jasno, da bi bilo mogoče govoriti o tujem vplivu, ki naj bi bil napravil luknjo v tradicionalno domači razvoj umetnosti. Da je vpliv velikega sodobnika deloval nanje, je skoro gotovo, da bi pa Layerji brez Schmidta ne bili mogoči, je ravno tako neumestna trditev, kakor da zaradi njegovega silnega vpliva niso ustvarjali v znamenju domačih tradicij. Da so se šolali tudi pri domačih starih mojstrih, pa dokazujejo kopije in plagijati, katere je izvršil Layerjev krog po originalih Metzingerja in Werganta. V razvoju naše umetnostne zgodovine tvorijo Layerji dosledno kontinuiteto med našim XVIII. in XIX. stoletjem.

Baročni in rokokoški dobi je sledilo XIX. stoletje, doba klasicizma, biedermeierstva in romantike. V tistih mehkužnoosladnih časih niso umetniki nikjer ustvarili kaj novega in velikega, tako da se zdi v primeri z zaletom baroka ta doba naravnost umetnostno anemična, kakor da so bile po tolikem naporu, v katerem je barok koncentriral vse sile in sokove, te že izčrpane.

Poleg Potočnika, Kauchiga (Kavčiča) in nekaterih drugih Slovencev je tiste čase ustvarjalo pri nas še nekaj priseljenih in domačih Nemcev, ki so slikali v duhu svojega slabotnega časa sentimentalno izlizane literarne alegorije (Herrlein, Künl). Vendar pa izvirajo iz tistih dob prve krajinske slike (Hayne, pozneje Karinger, Pernhart), ki so visele na razstavi in ki so obravnavale

krajino kot objekt, ki je sam na sebi vreden, da ga naslikaš, kar že kaže na smer poznejšega XIX. stoletja, na krajini prijazno romantiko in poznejši plenerizem. Čase za Prešerna in Čopa je reprezentiral na razstavi Matevž Langus s svojimi številnimi portreti, zelo idealiziranimi v biedermeierskem okusu. Relativen višek je dosegla umetnost zopet šele pri romantiku Wolfu, ki pa na razstavi ni bil dobro zastopan, ker je večina njegovih del naslikanih po cerkvah na zid. Od Karingerja, ki je v svojih krajinah že začel upoštevati barvno vlogo luči, gre razvoj do Ivana Franketa, čigar slike so razvojno zaključevale razstavo s svojim realizmom.

Z razstavo, za katere prirediteljev se imamo zahvaliti Narodni Galeriji in pa lanskemu podjetju velesejma, moremo biti zelo zadovoljni. Rešila je mnogo vprašanj, katerih rešitev je bila nujno potrebna. Glavni rezultati in zasluge te razstave so bili predvsem nič manj kot neizmerno važen dokaz eksistence slovenske umetnosti zapadnoevropskega značaja v preteklih stoletjih ter njenega paralelnega razvoja z umetnostjo zapada, dalje dokaz izrazito slovenske note te umetnosti izza začetkov XVIII. stoletja dalje in odtlej nepretrgana domača tradicija. Manifestacija teh dejstev v javnosti je bil kulturni dogodek brezprimerne važnosti, ne samo iz nacijskih ozirov, marveč tudi iz vzgojnih in znanstvenih. — Narodna Galerija je priredila po razstavi več obhodov in predavanj. In končno, last not least, je razstava zbrala material, na podlagi katerega je omogočena orijentacija v pretekli naši umetnosti, s čimer je dana možnost sistemizacije zgodovine slovenske umetnosti. To je dosti.

Marija Kmetova:

⟨Nadaljevanje.⟩

V metežu.

In toliko, da Tina ni srečala Toneta, ki je bil zavil pravkar mimo ogla in čez nekaj trenutkov vstopil pri Gorniku. — «Dober dan, Andrej!» je pozdravil in sedel h Gornikovi pisalni mizi, da se je ta zdrznil in ni mogel do besede. In tako je bil še ves v mislih na Tino in bodoče dneve, in ni mogel verjeti vsej tej sreči in še manj, da je Tone pred njim.

«Dober dan — kaj spiš z odprtimi očmi in meniš, da sem duh, ka-li?» je z ironičnim posmehom dostavil Tone.

Gornik se je zavedel šele zdaj, kdo je pri njem in le s težavo je izustil besede: